Ursula Prokop

# RUDOLF PERCO 1884–1942

Von der Architektur des Roten Wien zur NS-Megalomanie



Ursula Prokop

# RUDOLF PERCO 1884–1942

Von der Architektur des
Roten Wien zur NS-Megalomanie

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch den
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlagabbildung: Wolfgang Ballon
Umschlaggestaltung: Andreas Burghardt
Layout: Bettina Waringer

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-205-99304-7


http://www.boehlau.at

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Berger, Horn

# Inhalt

# Einleitung und Dank

Entgegen allen Mythen und Legenden, die sich rund um die „Wagnerschule" gebildet haben, ist das Werk der meisten der Schüler Otto Wagners – bis auf einige Ausnahmen – heute weitgehend vergessen. Dies erstaunt um so mehr, als doch gerade diese Gruppe einen maßgeblichen Anteil an der Architektur des Roten Wien der Zwischenkriegszeit erbracht hat.
Die Gründe dafür sind vielfältig. Neben einer unzulänglichen Quellenlage ist vor allem der Umstand maßgebend, daß sich die meisten dieser Architekten den klassischen Kategorien der „Moderne" entziehen und daher der Nichtbeachtung der Architekturgeschichte anheimgefallen sind. Diese Problematik trifft auch ganz besonders für Rudolf Perco zu, der bis heute fast völlig unbekannt geblieben ist, auch wenn sein größtes Projekt, der Engelsplatz-Hof, immer wieder in der Fachliteratur oder in Ausstellungen erwähnt wird.

Im Rahmen dieser Arbeit, die sich zum Großteil auf den umfangreichen, aber dennoch lückenhaften Nachlaß Percos im Wiener Stadt- und Landesarchiv stützt, und in Ergänzung mit zahlreichen zeitgenössischen Fachartikeln ist es zwar gelungen, das Œuvre des Architekten weitgehend zu rekonstruieren, der Mensch Rudolf Perco erschließt sich uns jedoch – aufgrund des fehlenden Materials – nur sehr vage. Das letztlich zwiespältige Bild, das sich ergibt, kann allerdings geradezu paradigmatisch für viele österreichische Künstlerbiographien und deren Eingebundenheit in die rasch wechselnden politischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts angesehen werden. In diesem Zusammenhang wurde auch die Tätigkeit des Architekten nach dem sogenannten „Anschluß" – wie so häufig – nicht beiläufig erwähnt, sondern bewußt thematisiert.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Dr. Peter Haiko/Universität Wien bedanken, der mit seiner konstruktiven Kritik und zahlreichen Anregungen viel beigetragen hat. Dank gebührt auch ganz besonders Landesarchiv Oberarchivrat Dr. Fischer und Dr. Michaela Laichmann vom Wiener Stadt- und Landesarchiv für deren großes Entgegenkommen und Kooperationsbereitschaft, ebenso Herrn Leopold Honzik und den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek der TU Wien.

Freundliche Auskunft und viele nützliche Hinweise verdanke ich u. a. auch Mag. Grassegger/Nö. Landesmuseum, Dr. Pavel Zatloukal/Museum Uměni Olomouc, Major John Stonborough/Wimborne, Mr. Pierre Stonborough/Wien und Herrn D. I. Hinterwirth/Gmunden.

# 1 Die Frühzeit von 1906 bis zum Ersten Weltkrieg im Schaffen von Rudolf Perco

## Die Ausbildung an der Staatsgewerbeschule und im Architekturbüro von Albert Pecha



Abb. 1
Rudolf Perco, um 1908
(Wr. St. u. L. A.)

Als Rudolf Perco im Herbst 1906 in Otto Wagners Meisterklasse für Architektur an der Akademie der Bildenden Künste eintrat, neigten sich die goldenen Jahre der Wiener Moderne bereits ihrem Ende entgegen (Abb. 1). Der große Aufbruch der Wiener Architektur, der in der Mitte der neunziger Jahre mit Wagners theoretischen Schriften und den ersten großen städtebaulichen Projekten eingesetzt hatte, um mit den Realisationen der Kirche am Steinhof und der Postsparkassa zu einem Höhepunkt zu kommen, war zu diesem Zeitpunkt bereits ins Stocken geraten. Die Gründe dafür waren vielfältig. So war der engere Kreis der begabtesten Architekten um Wagner – verwiesen sei insbesondere auf Olbrich – auseinandergefallen und der alternde Meister bereits zermürbt von ständigen Anfeindungen und zahlreichen gescheiterten Projekten, die sich vor allem den veränderten politischen Konstellationen in der Mitte des ersten Jahrzehnts verdankten. Nach dem Rücktritt der Regierung Körber (1900–1904), die eine liberale Kulturpolitik vertreten hatte, wurde der äußerst konservativ ausgerichtete Thronfolger Franz Ferdinand zu der dominierenden Persönlichkeit der letzten Jahre der Donaumonarchie und beeinflußte viele Entscheidungen in seinem Sinn. Die Akzeptanz der Moderne – die ohnedies stets sehr prekär gewesen war – geriet dadurch völlig ins Hintertreffen. Insbesondere die Aussichtslosigkeit der Umsetzung einer „modernen Architektur" auf dem Gebiet des Monumentalbaus führte bei manchen Mitarbeitern Otto Wagners zu einer gewissen Orientierungslosigkeit, die bis zu einer Hinwendung zu einem neo-

historistischen Formenvokabular führte – verwiesen sei u. a. auf Max Fabiani und Leopold Bauer –, die zu den kreativsten Architekten dieses Umfeldes zu zählen sind.

Sicher hatte der junge Perco diese kritische Phase des Stimmungsumschwunges damals nicht bewußt reflektiert, sondern mußte sich glücklich schätzen, seine Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste vollenden zu können. Um so mehr, als er aus ärmlichsten Verhältnissen kam und als Stipendiat aufgenommen worden war. Wie viele der anderen Wagnerschüler stammte auch er nicht aus Wien, sondern aus einem der zahlreichen Kronländer der Donaumonarchie. Im Gegensatz zu den auswärtigen Schülern der ersten Phase wie Josef Plečnik, Jan Kotěra, Hubert Gessner, Leopold Bauer, Josef Hoffmann u. a. , die als junge Architekturstudenten aus mittelständischen Familien nach Wien kamen, um bei Wagner – damals im Zenit seines Schaffens – zu studieren, waren Percos Voraussetzungen jedoch ganz anders. Die Eltern, halb slowenisch, halb italienisch, waren wie hunderttausend andere Immigranten 1897 in die Reichshauptstadt gezogen, um der wirtschaftlichen Aussichtslosigkeit ihrer Heimatregion – das Küstenland rund um Görz – zu entgehen, in der Hoffnung, sich hier eine bessere Existenz aufzubauen. Der Vater arbeitete in seiner Heimat als Hilfsarbeiter in einer Papierfabrik, seine Tätigkeit in Wien ist nicht bekannt.[1] Dieser soziale Hintergrund, der später immer etwas verschleiert wurde, könnte auch eine Erklärung für die Zwiespältigkeiten von Rudolf Percos problematischem Charakter geben – seine oft anmaßende und unerträgliche Arroganz könnte vor allem auch die Kompensation eines sozialen Minderwertigkeitskomplexes gewesen sein.

Die – nach heutigem Sprachgebrauch – ärmliche „Gastarbeiterfamilie" bemüht sich, dem einzigen Sohn eine qualifizierte Ausbildung zukommen zu lassen, und schickt das offensichtlich sehr begabte Kind in ein Unterrealgymnasium. Gleich nach Beendigung der Pflichtschule tritt Perco ins Berufsleben und arbeitet im Architekturbüro von Rudolf Peschel.[2] Aus dieser Zeit haben sich *Studien* des damals Vierzehnjährigen für einen

1 Der Beruf des Vaters wird in dessen Arbeitsbuch aus dem Jahre 1886 als *„delavec v papirnici"* (Arbeiter in einer Papierfabrik) bezeichnet (N. P.). Perco selbst vermied es später immer in seinen biographischen Angaben, den Beruf des Vaters anzugeben. Auch die ständigen finanziellen Probleme des Architekten widerlegen die von Pozzetto (1980, S. 241) aufgestellte Behauptung, der Architekt hätte eine *„florierende Perco-Baugesellschaft"* geleitet, hier scheint ein Irrtum (möglicherweise infolge einer Namensgleichheit) vorzuliegen.

2 R. Perco, undatiertes Typoskript mit biographischen Angaben (N. P.).

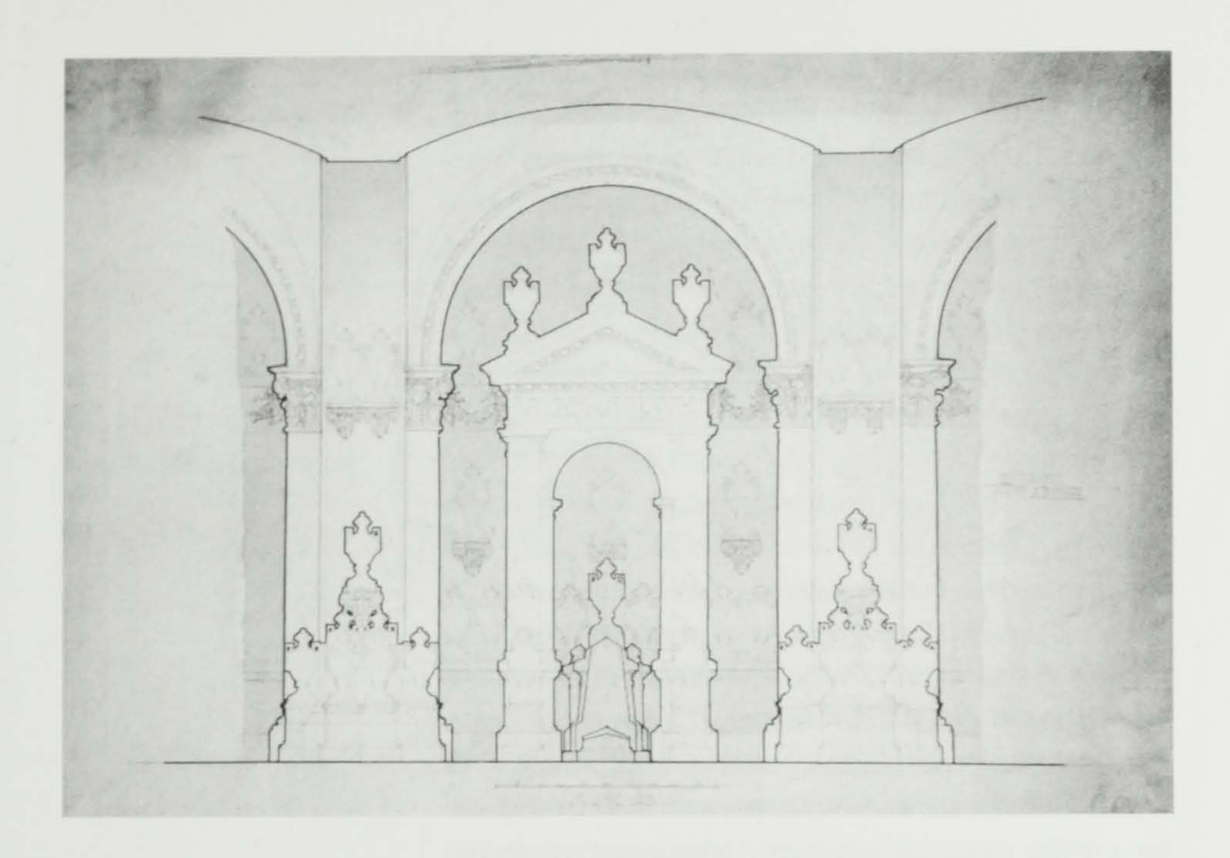


Abb. 2
Perco, Studie für einen Urnenhain 1898
(Wr. St. u. L. A.)

*Urnenhain* erhalten (WV 1 – Abb. 2), die möglicherweise in einem Kontext mit der im selben Jahr, 1898, durchgeführten *Zentralfriedhofskonkurrenz* zu sehen sind. Es ist nicht geklärt, ob es sich bei den in einem neobarocken Formenvokabular gehaltenen Entwürfen um eine Ausarbeitung für das Architekturbüro, das sich aber nie an großen Konkurrenzen beteiligt hatte, oder um eine vom Lehrherrn als Aufgabenstellung in der Art eines Wettbewerbsentwurfes auszuarbeitende Studie handelte. Wie auch immer, sind sie aber als Ausdruck des konservativen Milieus zu werten, in dem er seine erste Ausbildung erhält.

Anscheinend wurde aber bald sein außergewöhnliches zeichnerisches Talent erkannt, und nach zwei Jahren setzte er seine Ausbildung als Stipendiat an der Höheren Technischen Staatsgewerbeschule in Wien fort, die er 1904 mit Auszeichnung abschließt. Seine Lehrer waren dort u. a. Camillo Sitte und Albert Pecha. Hier wurde er bereits mit den divergierenden architektonischen Tendenzen konfrontiert, wie sie für die Situa-

tion in Wien zu dieser Zeit charakteristisch waren. Camillo Sitte gehörte vor allem auf dem Gebiet seiner städtebaulichen Konzeptionen zu den schärfsten Kritikern Wagners, dessen rasterförmigen Anlagen er seine „malerisch-mittelalterlichen" Konzeptionen entgegenstellt, dargelegt in seiner 1889 publizierten Studie *„Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen"*.[3] Diese Theoriediskussion der neunziger Jahre reflektiert die grundsätzliche Kontroverse zwischen einer rationalistisch ökonomischen und einer individualistisch, das Kontinuum der Zeit betonenden Auffassung. Albert Pecha gehörte hingegen, obwohl aus der Schule Friedrich Schmidts kommend, zu den Architekten, die sich der Moderne gegenüber durchaus aufgeschlossen zeigten und sich sukzessive deren Formenvokabular aneigneten. Allerdings oft nur in einer oberflächlichen Adaption, wie es für die „falschen Secessionisten" charakteristisch war. Besonders an Entwürfen, die nach 1900 entstanden sind, läßt sich diese Entwicklung beobachten. Ähnlich wie Wagner legte auch Pecha auf eine sorgfältige zeichnerische Ausgestaltung großen Wert. Die in seinem Atelier ausgefertigen Entwurfsperspektiven mit aufwendiger dekorativer Rahmung werden oft zu eigenständigen Kunstblättern, die sich von den eigentlichen Aufgaben der Architekturzeichnung entfernen. Die Problematik der zunehmenden künstlerischen Eigenwertigkeit der Entwürfe ist auch für die Wagnerschule charakteristisch und wurde später sowohl von Marcel Kammer als auch von Adolf Loos kritisiert. Von Pecha scheint sich die Eigentümlichkeit der sehr harten Konturenzeichnung mit geringer Binnenstrukturierung bei Entwurfsperspektiven, die für Percos Zeichentechnik charakteristisch ist, herzuleiten.

Die erhaltenen Skizzen aus der Schulzeit zeigen Studien und Fingerübungen in den unterschiedlichen Stilformen, u. a. barocke und gotische Kirchenentwürfe, wie sie dem späthistoristischen Kanon entsprachen (Abb. 3 – WV 2). Bemerkenswert sind aber auch Percos *Anatomischen Studien*, die ein großes Gefühl für die Plastizität und Proportionen des menschlichen Körpers verraten (Abb. 4 ). Auch später wird für Rudolf Perco die plastische Ausgestaltung seiner Bauten, insbesondere figu-

3 Siehe dazu Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889 (Nachdruck d. 3. Auflage, Wien 1972).



Abb. 3
Perco, Architektonische Studie, Wiener Universität, 1903 (Wr. St. u. L. A.)

rale Darstellungen, immer ein großes Anliegen sein. Ganz besonders deutlich wird diese Neigung bei seinen Denkmalentwürfen, wo er sich nicht nur auf die architektonische Gestaltung beschränkt, sondern auch den konzeptuellen Anteil des Bildhauers übernimmt. Dieser Auffassung entsprechend besucht er auch dann Anfang der zwanziger Jahre einen Modellierkurs bei Schimkowitz.

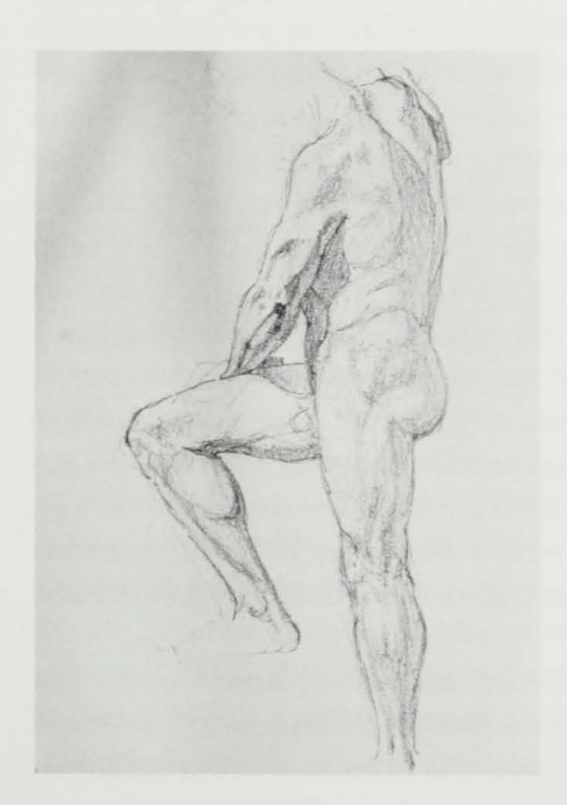


Abb. 4
Perco, Anatomische Studie, um 1902 (Wr. St. u. L. A.)

Nach dem Schulabschluß ist Perco noch rund zwei Jahre im Büro seines ehemaligen Lehrers Albert Pecha tätig. Von seiten Pechas, dessen Intentionen Percos hervorragendes Zeichentalent sehr entgegengekommen sein muß und der ihm noch lange Zeit wohlwollend verbunden war, könnte bereits die Initiative zu einer Hinwendung zur Wagnerschule erfolgt sein. In diesem Kontext scheint es auch nicht ganz zufällig, daß der von Albert Pecha entworfene Titelkopf der *Wiener Bauindustriezeitung* 1918 von Perco neu gestaltet wurde (WV 35 – Abb. 44). Zweifellos fand zu diesem Zeitpunkt bereits eine wichtige Weichenstellung in der Ausrichtung des jungen Studenten statt. Zeit seines Lebens sind seine städtebaulichen Entwürfe von einem Schwanken zwischen den Ideen Sittes und Wagners geprägt.

## Studienzeit an der Akademie 1906–1910: Studienentwürfe und erste Wettbewerbsbeteiligungen

Infolge seiner Tätigkeit in Pechas Büro tritt Perco erst zwei Jahre nach Schulabschluß 1906 bei Otto Wagner in die Meisterklasse für Architektur an der Akademie der Bildenden Künste ein. Gleichzeitig wechselt er in das Büro von Hubert Gessner über. Abermals ist er vom Schulgeld befreit.[4] Die rund fünf Jahre währende Tätigkeit als Chefzeichner bei Hubert Gessner wird, neben seiner Studienzeit bei Wagner, zu einem der wichtigsten und prägendsten Faktoren für seine spätere Laufbahn, sowohl was die künstlerische Entwicklung betrifft, die lange Zeit in sehr starker Affinität zu Gessner steht, als auch seine Einbindung in die Bauvorhaben des Roten Wien der Zwischenkriegszeit. Im Atelier der Brüder Gessner lernt er auch den zur selben Zeit dort tätigen Franz Kaym kennen, dem er bis zum Ende seines Lebens freundschaftlich verbunden bleibt.

Zu den frühesten Akademieentwürfen aus dem ersten Lehrjahr gehört der obligate *Entwurf für ein Miethaus* (WV 3 – Abb. 5 u. Abb. 6), im konkreten Fall für ein Areal auf dem Stubenvier-

4 Ebenda.

Abb. 5
Perco, Studie für ein Miethaus, Fassade, 1906/7 (Wr. St. u. L.A.)

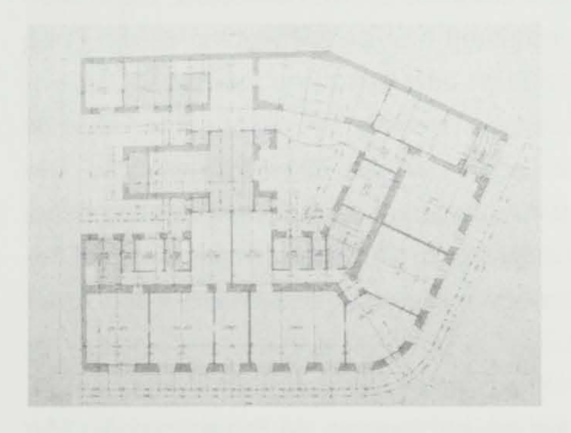


Abb. 6
Perco, Studie für ein Miethaus, Grundriß 1906/7 (Wr. St. u. L.A.)

tel (Ecke Dominikanerbastei/Wiesingerstr.). Bereits der Jahrgang zuvor mußte sich mit einem Mietshaus auf einem benachbarten Baulos beschäftigen.[5] Ein Indiz dafür, daß Otto Wagner sich zu diesem Zeitpunkt neben seinen Großvorhaben, wie Kriegs- und Handelsministerium, auch mit Wohnbauten im Stubenviertel beschäftigte – keines der Projekte sollte jedoch realisiert werden.

5 Aus der Wagnerschule 1905/6, Leipzig 1910, S. 36 ff.

Die Grundrißlösung des ungünstig gelegenen Eckgrundstückes mit zwei langen Feuermauern löste der Student mittels zwei Innenhöfen und mit dem für die Wagnerschule charakteristischen frei stehenden Treppenhaus. Die zwei alternativen Fassadenlösungen, auf deren Ausgestaltung im Sinne des Ausbildungsschwerpunktes viel Gewicht gelegt wurde, bringen die puristischen Tendenzen der Schule in einer außergewöhnlich radikalen Direktheit zum Ausdruck. Die völlig flächig aufgefaßte Fassade wird von einem orthogonal strukturierten Netz, gebildet aus Lisenen, Fenstern und Parapetts, überzogen. Dieses Prinzip hatte Plečnik rund drei Jahre zuvor beim sog. Zacherlhaus ausformuliert. Solche Tendenz zur Anonymisierung der architektonischen Hülle des Wohnhauses – von Haiko als Ausdruck des bürgerlichen Rückzuges nach dem Ende der liberalen Ära interpretiert[6] – läßt sich im Ansatz bereits gegen Ende der neunziger Jahre bei Otto Wagners Wienzeilehäusern feststellen. Ihren Höhepunkt findet diese Entwicklung schließlich in den Jahren 1909/10 bei Wagners Mietshaus in der Neustiftgasse und dem Looshaus am Michaelerplatz. Diese tafelförmige Durchgestaltung des Fassadenentwurfes von Perco wird von keinerlei Erker oder Balkons unterbrochen. Die einzigen dreidimensionalen Elemente sind das etwas vorkragende Gesims und die Loggien an der abgerundeten Ecke. Das Sockelgeschoß wird durch dunkle Marmorplatten und Bandrustizierung hervorgehoben, als Gegenelement dient der farbige – wahrscheinlich in Fliesen zu denkende – Dekor unter dem Gesims.

Viel weniger puristisch ist hingegen ein *Fassadenentwurf für ein Apothekerhaus* geraten (WV 3 – Abb. 7), der annähernd gleichzeitig entstanden sein dürfte. Klassizierende Elemente, wie Doppelpilaster, Gesimse, Attikageschoß und akroterenartige Aufbauten, verleihen dem relativ klein dimensionierten Bau einen äußerst monumentalen, repräsentativen Charakter. Beibehalten wird das für den Wiener Secessionismus charakteristische verflieste Sockelgeschoß. Bezeichnend auch die relativ aufwendige Beschriftung, die zu einem dem Entwurf inhärenten Gestaltungselement wird.

6 Haiko 1984, S. 32.




Abb. 7
Perco, Studie für eine Apotheke, Fassadenriß, um 1907 (Wr. St. u. L. A.)

Neben diesen Studien für Nutzbauten läßt sich auch die Beschäftigung mit architektonischen Archetypen, wie man sie vor allem an Mausoleen und Grabdenkmälern umsetzen konnte, verfolgen. Diese Aufgabenstellung ermöglichte sowohl die Auseinandersetzung mit stereometrischen Grundelementen, wie Würfel, Zylinder usf., als auch die Beschäftigung mit der – zweifellos auch von der Malerei beeinflußten – damals sehr aktuellen „Stimmungsarchitektur".[7] Ein *Fassadenriß für eine fürstliche Grabkapelle* nimmt das Thema des Zentralkuppelbaus auf (WV 3 – Abb. 8). Obwohl thematisch an den für viele Wagnerschüler prägenden Topos des Theoderich-Grabmals angelehnt – dafür spricht auch die laternenlose Kuppel –, zeigt die Organisation des Baukörpers zusätzlich eine Orientierung an die Kirche am Steinhof. Signifikant ist eine verstärkte Rückwendung zu klassischen Details. So wird das bei Wagner sehr

7 Siehe dazu Á. Moravánszky, Die Erneuerung der Baukunst, Salzburg/Wien 1988, S. 164 f.




Abb. 8
Perco, Studie für eine
fürstliche Grabkapelle, um 1906/7
(Wr. St. u. L. A.)

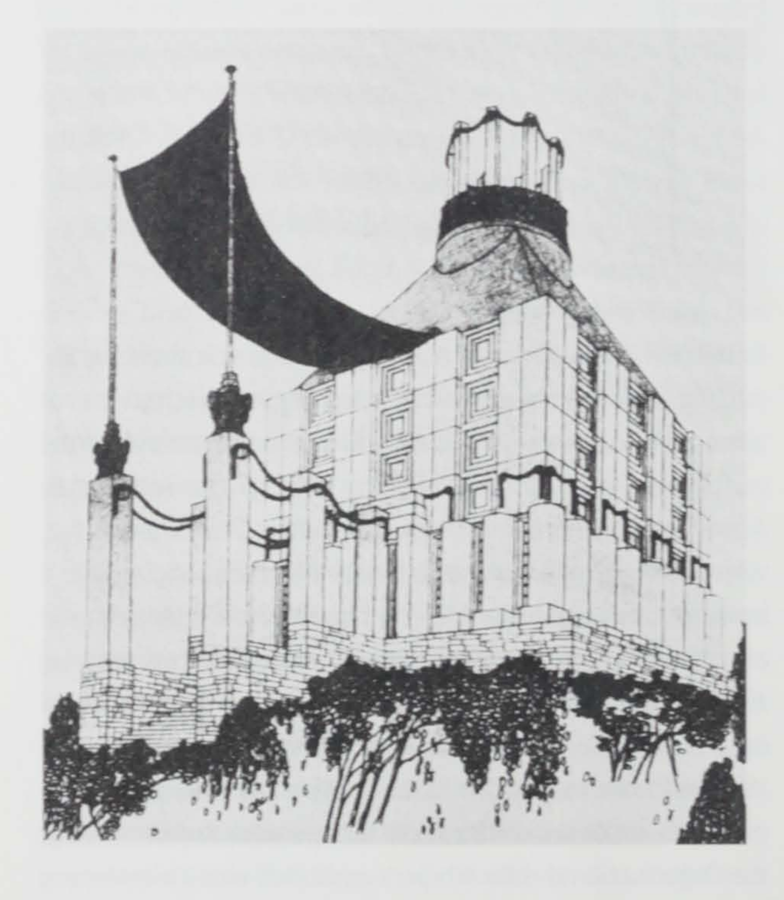


Abb. 9
Perco, Studie für ein
Mausoleum, 1907
(Wr. St. u. L. A.)

stark transformierte Thema des Portikus wieder auf seine Grundform zurückgeführt und dadurch auch eine Auflösung der Wagnerschen Kompaktheit des Kubus bewirkt. Mit demselben Thema setzt sich auch eine 1907 datierte Architekturskizze auseinander, bezeichnet *„Idee einer Monumentalarchitektur"* (WV 6 – Abb. 9). Die Beschäftigung mit dem Zusammenspiel von stereometrischen Formen wird hier gleichfalls variiert. Auffallend ist der jetzt viel freiere Umgang mit klassischen Motiven. Der durch Kassettierung gegliederte Baukörper wird von einem abgestumpften Pyramidendach abgeschlossen, das von einem dachreiterartigen Turm bekrönt wird, damals ein beliebtes Motiv der frühen Wiener Moderne. Nahezu unverändert findet es zwei Jahre später, 1909 bei Hubert Gessners *Vorwärts*-Gebäude, Verwendung, bei dem Perco wesentliche Mitarbeit geleistet hat.[8] Zur pathetischen Überhöhung trägt vor allem auch das Motiv eines ausgespannten Baldachins über dem propyläenartigen Vorbau bei. Eine weitere Steigerung des monumentalen Eindrucks wird in der Perspektivzeichnung durch die in der Wagnerschule übliche Technik des untersichtigen Blickpunktes bewirkt. Der klassizierende Charakter wird noch zusätzlich durch eine in die Beschriftung integrierte antikisierende Maske betont. Trotz der Andeutung einer den Bau umgebenden Landschaft wird aber nicht die atmosphärische Dichte von Stimmungsarchitektur, wie sie für die frühen Entwürfe u. a. von Bauer und Kotěra, die noch ganz einer romantisch-sentimentalen Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts verhaftet waren, erreicht. Aber auch bei dieser Studie ist die Zuhilfenahme von außerarchitektonischen Mitteln nicht zu übersehen. Generell auffallend ist ein äußerst pathetischer Grundton, der aber in einer seltsam stummen Hermetik befangen ist – ein prägender Zug vor allem auch für das spätere Schaffen von Perco.

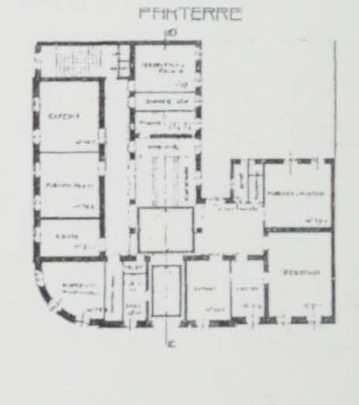
Gleichfalls aus den Anfängen der Akademiezeit stammt der erste erhaltene Konkurrenzentwurf. 1907 hatte Perco, in Zusammenarbeit mit seinem Studienkollegen Richard Pinder, einen *Entwurf für die Handels- und Gewerbekammer in Brünn/Brno* an dem Eckgrundstück Mozartova/Dvořakova eingereicht

8 Perco, siehe Anm. 2.



Abb. 10
Perco/Pinder,
Konkurrenzentwurf für
eine Handelskammer in Brünn,
1907 (DA, Sonderdruck)

(WV 4 – Abb. 10). Viele der damaligen Wiener Nachwuchsarchitekten hatten sich an diesem Bewerb beteiligt.[9] Auffallend bei Percos Entwurf ist die Überbetonung der Fassadengestaltung unter Hintansetzung der funktionellen Aufteilung der Räumlichkeiten. Im Gegensatz zu seinen Akademieentwürfen ist hier der freiere Umgang mit historisierenden Elementen prägend, die jedoch keinen bestimmten Stil assoziieren, sondern im Sinne der 1906 publizierten Theorien Leopold Bauers eine *„Erinnerung an das Dagewesene"* auslösen.[10] Generell diente das zwei Jahre zuvor entstandene Konkurrenzprojekt Bauers für die Wiener Handelskammer als Vorbild für diesen Entwurf.




Bezeichnenderweise kann man an diesen frühen Entwürfen die divergierenden Richtungen ablesen, in die sich die in der Krise steckende Wiener Moderne allmählich aufsplittert: einerseits ein immer radikaler, aber auch trocken werdender Purismus der Wagnerschen Prägung, zum anderen eine Hinwendung zu einem sehr monumentalen Klassizismus und schließlich als dritte Möglichkeit die erneute Auseinandersetzung mit vergangenen Stilen, die allerdings in sehr freien, oft

9 DA 1908, Sonderdruck S. 23, weitere Angaben zur Konkurrenz siehe Werkverzeichnis (WV 4).

10 Zitiert nach Ferdinand v. Feldegg, Leopold Bauer, in: DA 1906, S. 9 f.

auch sehr reduzierten Formen erfolgt. Allerdings sind die Grenzen zwischen diesen drei Strömungen oft sehr fließend. Auch im späteren Werk von Perco selbst bleiben diese divergierenden Tendenzen immer eine prägende Komponente.

Bereits im zweiten Studienjahr 1908 beteiligte sich der Student erstaunlich erfolgreich an zwei Wettbewerben, beide Projekte kamen allerdings nicht zur Ausführung. Bei der *Konkurrenz für ein Künstlerhaus in Brünn/Brno* wurde ihm einer der drei ersten Preise zuerkannt (WV 9). Das vom deutsch-mährischen Kunstverein ausgeschriebene Projekt sollte, dem damaligen Typus des *„Deutschen Hauses"* entsprechend, der deutschsprachigen Minderheit als multifunktionales Kulturgebäude mit Möglichkeiten für Ausstellungen, Vorlesungen u. a. dienen, auch diverse gastgewerbliche Lokalitäten waren vorgesehen. Dieser preisgekrönte Entwurf von Perco ist leider nicht erhalten. Zur Ausführung gelangte aber das neobarocke Projekt seines Konkurrenten und Ohmannschülers Heinrich Ried, der gleichfalls einen der ersten Preise erhielt. Damit nahm eine sich nahezu über Jahrzehnte erstreckende Rivalität und Feindschaft zwischen diesen beiden Architekten ihren Anfang.[11]

Symptomatisch war dieser Wettbewerb auch im Zusammenhang mit den immer selbstbewußter auftretenden nationalistischen Tendenzen, die ihren Niederschlag in den Prestigebauten der einzelnen Volksgruppen fanden und die Architekten zwangsläufig in diesen Konflikt mit hineinzogen und auch zur Stellungnahme zwangen. Während das Projekt des Künstlerhauses von deutscher Seite initiiert wurde, fand zur selben Zeit in Brünn ein Wettbewerb für das Konkurrenzprojekt eines tschechischen Nationaltheaters statt, an dem sich der tschechische Wagnerschüler František Roith beteiligte. Ein Umstand, der zeigt, daß die Wagnerschule – zumindest zu diesem Zeitpunkt – keineswegs mehr frei war von Nationalismen und Chauvinismus, wie in der Literatur behauptet.[12] Ganz im Gegensatz zu den ersten Jahren der Schule, als man möglicherweise wirklich eine supranationale Komponente einbringen wollte. Für diese anfänglich tatsächlich kosmopolitischen Ten-

11 WBIZ 1908, S. 336. Das Gebäude wurde 1911 fertiggestellt und nach 1945 von Bohuslav Fuchs weitgehend umgebaut (siehe dazu: J. Sedlák, Brünn in der Epoche der Sezession, Brno 1995, S. 8 u. S. 89).

12 Pozzetto 1980, S. 244 u. S. 252.

denzen sprechen vor allem auch die frühen Schriften Wagners und Leopold Bauers, in denen sie sich explizit gegen eine nationale Architektur aussprachen.[13] In ähnlicher Weise wie das Ornament wurde am Beginn des Aufbruchs der Wiener Moderne das nationale Element in der Kunst als eine zu überwindende Zwischenstufe in einem evolutionistischen Fortschrittsprozeß gesehen. Diese Theorien entsprachen auch dem noch etwas liberaleren Klima der neunziger Jahre und den gleichzeitigen – allerdings gescheiterten – Intentionen einer Aufwertung der Länder der Böhmischen Krone durch die Sprachverordnung der Regierung Badeni. Die Zuerkennung des Staatsreisestipendiums, des sog. „Rompreises" in den Jahren 1896 und 1897 an den Tschechen Jan Kotěra und an den Slowenen Josef Plečnik scheint, ungeachtet der unbestritten hohen Qualifikation der beiden Kandidaten, auch ein Ausfluß dieses Versuchs einer integrativen Politik gewesen zu sein.

Zweifellos beeinflußt von der Arts-and-crafts-Bewegung – im Sinne einer Rückkehr zu den Wurzeln – läßt sich auch im Umkreis der Schüler Otto Wagners eine Auseinandersetzung mit der anonymen regionalen Architektur beobachten. Hoffmanns Reiseskizzen aus Italien und Lichtblaus Bosnische Studien stehen in dieser Tradition, die im Keim jedoch wieder den Nährboden für eine volkstümelnd-nationale Architektur bildet und letztlich in Zwiespalt mit den ursprünglichen Intentionen Wagners gerät. Möglicherweise nicht zufällig kam es kurz nach dem Ende der Regierung Körber und dem Auseinanderfallen der Wiener Secession zu den ersten Bauvorhaben mit betont nationalem Aspekt, die von Wagnerschülern durchgeführt wurden. 1905/7 entstand in Prossnitz/Prostejov nach Plänen von Kotěra das örtliche *Narodni Dum* (Abb. 11), und praktisch zeitgleich entwarf sein Studienkollege Leopold Bauer das *Schützenhaus* (Abb. 12) für sein heimatliches *Jägerndorf/Krnov.* (Die Schützenvereine waren ausgeprägte Repräsentanten deutschen Brauchtums.) Diese zwei Repräsentationshäuser gehören zu den bedeutendsten Leistungen im Bereich dieser Bauaufgabe in Mitteleuropa.[14] Beiden gemeinsam sind die noch deutlich sichtbaren englischen Einflüsse, wie ein verschachtelter

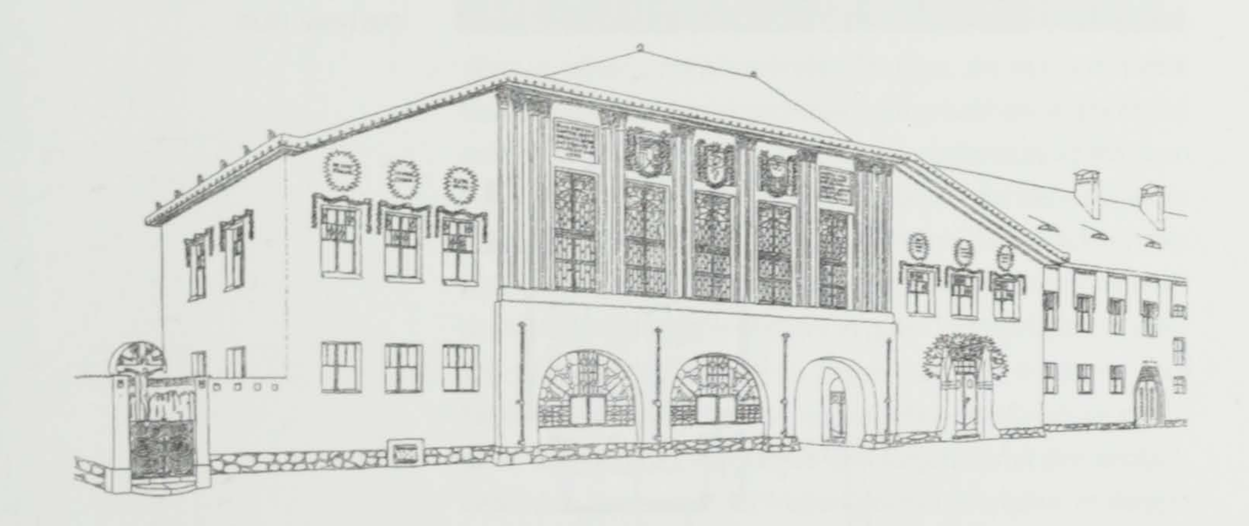
13 O. Wagner zur Problematik des Nationalen in der Kunst: *„Gewiss ist auch nur auf diesem natürlichen Wege das nationale Element in der Kunst eingeflochten. Bei der Ähnlichkeit der Lebensweise der Völker in den civilisirten Ländern werden diese Differenzen nie groß sein."* (Moderne Architektur 1896, Nachdruck in: Graf 1985, S. 274); Leopold Bauer äußerte sich 1898 noch radikaler: *„Die nationale Phrase ist heute kaum etwas anderes als der Versuch den Fortschritt zu unterbinden."* (Bauer 1898, S. 27).

14 Kotěra/Narodni Dum (Moderne Bauformen 1910, S. 441 ff.) u. L. Bauer/Schützenhaus (Die Kunst 1905, S. 89 u.108; DA 1906, S. 23, u. 1919, S. 85).

Abb. 11
J. Kotěra, Narodni Dum, Prossnitz/Prostejov, 1905/7 (Prokop)

Abb. 12
L. Bauer, Schützenhaus in Jägerndor/Krnov, 1904/8 (Moderne Bauformen 1910)





asymmetrisch gesetzter Baukörper und vier gleichwertige, aber unterschiedlich gestaltete Fronten im Sinne einer rundumsichtigen Konzeption. Wesentlich ist aber die Übernahme von nationalen Identifikationselementen. Bei Kotěra wird eine Tendenz zu phantasievollen folkloristischen Motiven spürbar, deren Verwendung vor allem durch Baillie Scott in Mode gekommen war, ergänzt durch Anspielung auf historische Mythen in der Bauplastik. Bei Bauer manifestiert sich die nationale Identifikation in einer frei zitierten norddeutschen Spätgotik als Ausfluß einer vermeintlich lokalen schlesischen Tradition.[15] Leopold Bauer löste sich damit von seinem eigenen – erst einige Jahre zuvor geäußerten – Verdikt einer *„fortschrittshemmende[n]*

15 Bauers Schützenhaus folgt ganz offensichtlich der kurz zuvor von Poelzig durchgeführten Rekonstruktion des Rathauses in Löwenberg in Schlesien.



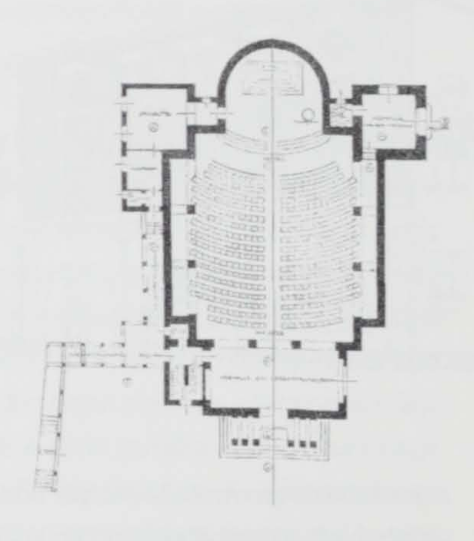


Abb. 13
Perco/Baumgarten, Konkurrenzentwurf für eine evangelische Kirche in Wr. Neustadt, Grundriß u. Perspektive, 1908 (WBIZ 1909)

*nationale[n] Phrase"*.[16] So wie generell in weiten Bereichen die Vorstellungen der frühen Wiener Moderne längerfristig nicht realisiert wurden, so wurde auch die Utopie eines übernationalen Anspruchs nicht eingelöst. Diese an zwei konkreten Beispielen gezeigte Entwicklung ist durchaus symptomatisch und gilt für die meisten der damals tätigen Künstler. Diese Problematik trifft auch für Perco zu, der durch seine Teilnahme an der deutschnational ausgerichteten Konkurrenz für das Brünner Künstlerhaus trotz seiner italienisch/slowenischen Herkunft

16 Leopold Bauer, Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien, Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst, Wien 1899.

(möglicherweise auch in einer Art von Überassimilation) eine prononciert deutsche Position bezog – eine Haltung, die bis zuletzt für ihn prägend sein wird. Ganz im Gegensatz zu seinem Landsmann Plečnik, der sich seinen „slawischen Brüdern" stets verbunden fühlte.

Percos zweiter Erfolg war die Beteiligung an dem *Wettbewerb für eine evangelische Kirche in Wiener Neustadt* 1909, wo sein Entwurf, der in Zusammenarbeit mit Baumgarten ausgearbeitet worden war, den 2. Preis erhielt (WV 7 – Abb. 13). Ein weiterer 2. Preis ging an das Team von Theiss/Jaksch. Da kein 1. Preis vergeben wurde, konnten sich beide Teams als Sieger betrachten.

Der Grundriß dieses Kirchenprojektes von Perco/ Baumgarten zeigt in seiner zentralisierenden Struktur, die nur durch eine Vorhalle und die Apsiskonche eine longitudinale Ausrichtung erhält, im weitesten Sinne eine Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Zentralbaugedanken. Ebenso mit der – vor allem im protestantischen Bereich geforderten – Einheitlichkeit des Kirchenraumes im Sinne einer Predigt- und Gemeindekirche, deren Anforderungen vor allem in guter Sichtbarkeit und Akustik lagen. Im Aufriß jedoch zeigen einzelne Elemente, wie Fachwerkgiebel und Hausteinsockel, eher eine Orientierung an dem Villenbau des Heimatstils und folgen damit den profanisierenden Tendenzen der frühen Wiener Moderne. In diesem Sinn ist auch die puristische Schmucklosigkeit zu verstehen. Ähnlich wie schon zuvor bei der Brünner Konkurrenz, gelangte jedoch das Projekt von Theiss/Jaksch zur Ausführung, das mit seinem ausgeprägten neoromanischen Vokabular offensichtlich eher den Intentionen der Auftraggeber entsprochen haben dürfte. Zweifellos spielte auch der Umstand, daß Perco zu diesem Zeitpunkt noch über kein eigenes Büro verfügte, eine nicht unwichtige Rolle bei der Auftragserteilung.

Perco beteiligt sich in den folgenden Jahren noch an zwei weiteren Konkurrenzen für Kirchenbauten: eine *röm.-kath. Kirche in Wigstadl/Vitkov* (WV 10) 1909 und die evangelische *Franz-Josef-Jubiläumskirche Am Tabor* in Wien 1912. Beide Entwürfe

folgen jedoch grundsätzlich einem ähnlichen Schema, das an das Wiener Neustädter Projekt angelehnt ist. Bemerkenswert ist jedoch eine verstärkte Rezeption historisierender Elemente, vor allem romanischer Motive, die sichtlich in einer Auseinandersetzung mit dem Formenvokabular von Theiss & Jaksch zu sehen sind. Dieses Architektenbüro war in Wien und Niederösterreich vor dem Ersten Weltkrieg fast führend im Bereich des protestantischen Kirchenbaus, und vor allem Siegfried Theiss beschäftigte sich intensiv mit dieser Bauaufgabe.[17] Neoromanische Elemente wurden damals seitens der evangelischen Kirche besonders favorisiert, die nicht frei war von prononciert deutschnationalen Tendenzen und eine Anlehnung an die rheinische Romanik als genuin „deutschen Stil" empfand.[18]

In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß dem von Otto Wagner so radikal vorgezeichneten Weg im Kirchenbau nahezu keine Folgewirkung beschieden war und auch von seinen Schülern nicht weiterentwickelt wurde. Einer der wenigen Sakralbauten des Wagnerkreises, der sich mit der Idee des Zentralkuppelbaus in der Formensprache der Moderne auseinandersetzte, war die *Kirche für die Landesirrenanstalt in Kremsier/Kroměříž*, die zwischen 1905 und 1908 von Hubert Gessner errichtet wurde. Insbesondere die Affinität der Fassade zu einem zeitgleichen Clubhaus Gessners reflektiert die radikal utilitaristischen Tendenzen, die hier noch verfolgt wurden. Demgegenüber gab es aber auch im Kirchenbau innerhalb des Wagnerkreises ausgeprägte neokonservative Strömungen, deren wichtigster Propagator Leopold Bauer war. Diese Tendenzen prägen auch überwiegend die Kirchenentwürfe Percos, die sowohl vage Assoziationen mit dem Formengut der deutschen Renaissance als auch der Romanik erlauben.

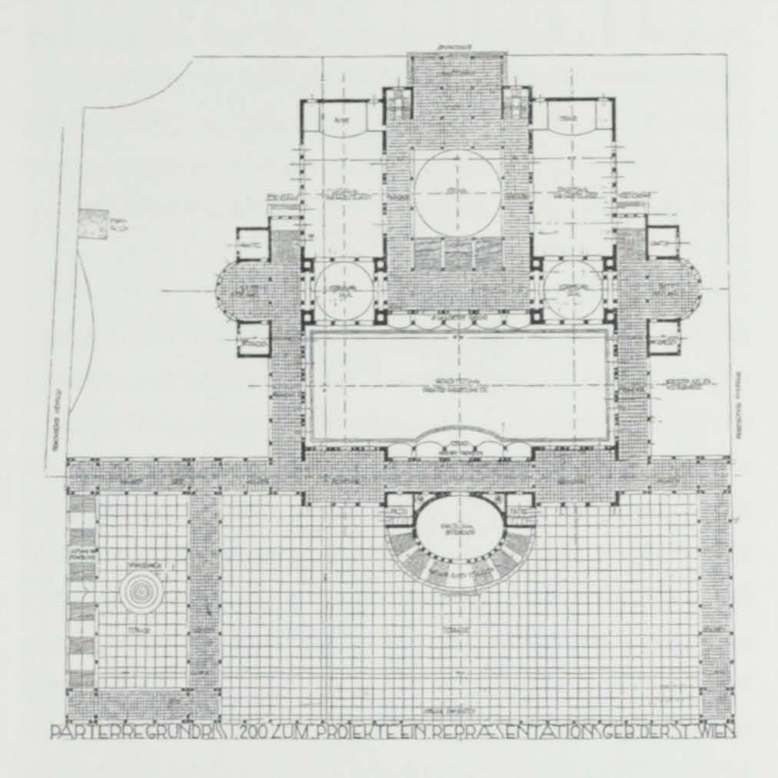
Im zweiten Jahrgang an der Akademie beschäftigte sich Perco überwiegend mit Entwurfsstudien für nicht näher definierte Repräsentationsbauten. Der früheste erhaltene Entwurf aus dem Jahre 1908 (WV 8 – Abb. 14 u. Abb. 15) hatte die Errichtung eines neuen *Kursalongebäudes im Stadtpark* zur Aufgabenstellung. 1911 wurde die Studie publiziert, einige weitere

17 G. Schwalm-Theiss, Theiss & Jaksch, Wien 1986, S. 44 ff.

18 Zur Förderung des protestantischen Kirchenbaus in der Monarchie seitens deutschnationaler Kreise siehe: B. Hamann, Hitlers Wien, München 1996, S. 356. Der Rückgriff auf die Romanik (nach den Vorbild der Dome von Speyer und Worms) wurde in diesem Zusammenhang als genuin „deutsch" favorisiert.

Abb. 14
Perco, Studie für einen Kursalon im Stadtpark, Grundriß, 1908 (WBIZ 1911)

Abb. 15
Perco, Studie für einen Kursalon im Stadtpark, Perspektive, 1908 (WBIZ 1911)




STUDIE

Varianten haben sich im Nachlaß erhalten.[19] Der Kursalon im Stadtpark war bezeichnenderweise mehrmals Thema eines Wettbewerbs. Bereits 1863 hatte sich Otto Wagner selbst erfolglos an der damaligen Konkurrenz beteiligt. Während des Ersten Weltkrieges erfolgte dann ein neuerlicher Ideenwettbewerb, an dem zahlreiche Wagnerschüler teilnahmen – es kam allerdings zu keiner Realisation.

Bei den Kursalonentwürfen Percos läßt sich – in Übereinstimmung mit den neokonservativen Tendenzen der letzten Jahre vor dem Weltkrieg – nicht nur formal, sondern auch konzeptuell eine äußerst retrospektive Haltung festmachen. Entgegen den Intentionen der frühen Moderne, sich vom aristokratischen Vorbild zu lösen, wurzeln diese Studien völlig in feudalen Vorstellungen, in dem wieder auf das Paradigma eines Schlosses zurückgriffen wird. Wesentlich bei dieser Aufgabenstellung waren jedoch vor allem eine gekonnte Rhythmisierung und Gliederung des Baukörpers und eine effektvoll theatralische städtebauliche Positionierung, der in der konkreten Situation – durch die Lage neben dem Wientalabschluß von Ohmann – eine besondere Bedeutung zukam. Zweifellos bewies Perco in der Lösung dieser spezifischen Zielsetzungen eine große Begabung und einen Hang zu einer effektvollen Monumentalität. Städtebaulich bildet die Terrasse des Kursalons, das gesamte Areal zwischen Ringstraße und Wien umspannend, die Klammer zwischen Innenstadt und Fluß. Strukturell geht Perco von einem kubischen Baukörper aus, dem an jeder Front ein Mittelrisalit vorgesetzt ist. Dieses klassisch Palladianische Thema wird allerdings durch die differenziert gesteigerte Morphologie der Risalite, die in dem Oval des großen Saales mit der vorgelegten zweiarmigen Treppe gipfelt, zu einem barock theatralischen Effekt zur Gartenseite hin inszeniert. Percos Kursalon ist letztlich eine Auseinandersetzung mit den Prototypen der Architekturgeschichte: der Renaissancevilla und dem Barockschloß – den Urvätern Palladio und Fischer v. Erlach –, als deren Fortsetzer und Vollender sich Wagner und seine Schüler wähnten. Im evolutionistischen Denken der Schule berief man sich daher auch immer wieder auf die großen archi-

19 WBIZ 1911, S. 252 ff. Obwohl einmal als Repräsentationsgebäude für Wien und einmal als Kursaalgebäude bezeichnet, handelt es sich um dasselbe Objekt, aus den Eintragungen im Grundriß geht als Aufstellungsort der Wiener Stadtpark hervor. Perco hat für diesen Entwurf den Pein-Preis erhalten.

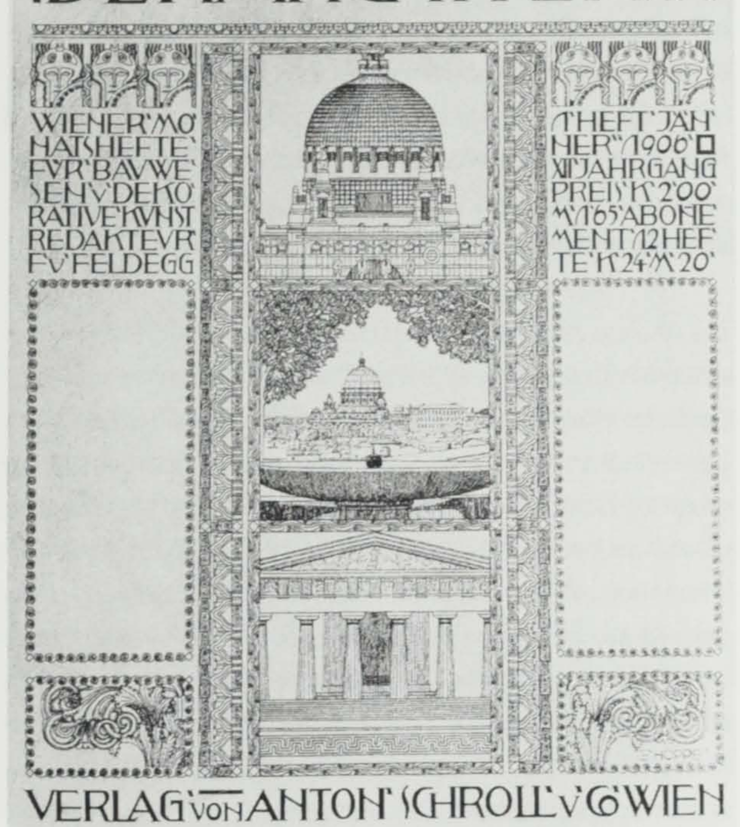



Abb. 16
Titelseite des *Architekt* 1906
(DA 1900)

tektonischen Vorbilder. Diese Auffassung zeigt auch die Titelseite des *Architekt* von 1906, wo Otto Wagners Kirche am Steinhof als Endpunkt einer architekturhistorischen Entwicklung gezeigt wird (Abb. 16).

Im Gegensatz zur barocken Strukturierung des Baukörpers scheint jedoch die formale Ausgestaltung des Kursalons mit seinem reduzierten Formenvokabular eher an Schinkel und neoklassizistischen Vorbildern orientiert. Die strenge, fast formelhafte Gliederung mittels Lisenen und Dreieckgiebel wirkt wie ein Kontrapunkt zur bewegten Durchformung der Baumasse. Im Zusammenspiel mit dem Flachdach klingt auch fast ein sakraler tempelartiger Akzent an. Dekor wird nur äußerst zurückhaltend eingesetzt, wie die kranzförmigen Girlanden in der Attikazone und die markanten Zierleisten, die – ganz nach

dem Modus der Wagnerschule – Lisenen und Giebel rahmenartig einspannen. Bemerkenswert sind auch die Glasmalereien der großen Fenster, deren Ornamentik sich aus den Hoffmannschen Dreieckmotiven und Klimtschen Spiralen konstituiert. Riesige figural gestaltete Vasen am Treppenaufgang und flatternde Fahnen sowie ein untersichtiger Blickpunkt der Entwurfsperspektive sind weitere – an sich unarchitektonische –, aber die Wirkung effektvoll steigernde Elemente.

Die Analyse zeigt, daß es sich bei diesem Entwurf beinahe um einen Musterkatalog all dessen handelt, das zu diesem Zeitpunkt im Wagnerkreis en vogue war, allerdings bereits virtuos gehandhabt und in gewisser Weise auch sehr eigenständig umgesetzt. Die Publikation dieses Entwurfes und insbesondere die Auszeichnung mit dem Pein-Preis reflektieren die große Anerkennung, die der junge Student für dieses Projekt erhielt. In der – allgemein gegen Wagner eingestellten – Wiener Presse lautete jedoch der lakonisch negative Kommentar anläßlich einer Präsentation der Entwürfe der Wagnerschule: *„Der Pein-Preis fällt an Perco für einen neuen Kursalon im Stadtpark – hoffentlich behalten wir den alten!“*[20]

## Die Abschlußarbeit – Das Projekt einer Thermenanlage

Ein Höhe- und Endpunkt der Ausbildung an der Akademie stellte die monumentale Phantasieanlage des letzten Jahrganges dar, die einer abschließenden Diplomarbeit entsprach. Als mögliche Vorarbeit zu diesem Projekt entstanden in den Jahren 1908 bis 1910 mehrere nicht näher bezeichnete Entwürfe Percos für Repräsentationsbauten (WV 11/12), die sowohl konzeptuell als auch formal in der Fortsetzung des Kursalongebäudes stehen. Gerade diese Aufgabenstellung einer megalomanen Anlage spiegelt die Zwiespältigkeit von Wagners Vorstellungen einer modernen Architektur und deren Aufgaben wider. Der Idealentwurf seines 1880 entstandenen *Artibus*

20 Die Jahresausstellung der Akademie, in: Neues Wiener Tagblatt, 25. 7. 1908.

*Projektes* war das Paradigma schlechthin für seine städtebaulichen Ideen und auch die seiner Schüler. Diese architektonischen Vorstellungen durchziehen wie ein roter Faden Wagners Lebenswerk, sie bilden auch u. a. die Ausgangsbasis sowohl für die Anlage am Steinhof als auch für seine Ausbaupläne des XXII. Bezirks im Rahmen seines Großstadtprojektes von 1911. Hier setzen auch die Abschlußarbeiten der Schüler an, deren Œuvre von der Kontinuität dieser städtebaulichen Phantasmagorien geprägt ist, nicht zuletzt auch das von Perco.

Bezeichnenderweise ist der Student, bevor er sich endgültig der Abschlußarbeit an der Akademie widmen konnte, in ein Projekt einbezogen, das als wichtige Zwischenstufe dieser städtebaulichen Projektionen des Wagnerkreises anzusehen ist. Im Schuljahr 1908/9 unterbricht er seine Studien an der Akademie, um sich ausschließlich seiner Tätigkeit im Büro von Hubert Gessner und hier vor allem dem großen Projekt der *Landesheilanstalt in Kremsier/Kroměříž* widmen zu können.[21] Die Einbindung Percos in die Planung dieser Anlage ist zweifellos als ein zusätzlich prägendes Element, sowohl für seine Abschlußarbeit als auch für seine späteren Großprojekte, anzusehen. Die Landesheilanstalt in Kremsier war nach einem sehr ähnlichen Konzept strukturiert wie die Anlage am Steinhof. Auch hier waren entlang einer Hauptachse die Gebäude der Anstalt, einer inneren Hierarchie folgend, angereiht. Wesentlich ist die Positionierung der Pavillons entsprechend der Schwere des Krankheitszustandes: leichte Fälle sind in den vorderen straßenseitigen Gebäuden untergebracht, die schwersten ganz hinten. Dieses System umfaßt auch die Hauptgebäude: Empfangs- und Verwaltungsgebäude liegen zur Straße, dahinter reihen sich die Kirche, der Pavillon für infektiöse Krankheiten und zuletzt die Prosektur.[22] Der Patient wird geradezu in einer Art Promenade architecturale auf den Tod zugeführt. Die unübersehbare Affinität dieser Stadt der Kranken und Toten zu einer barocken Schloßanlage wird noch durch architektonische Versatzstücke wie Kolonnaden, Obelisken und Exedren (die jedoch zu einem Großteil nicht realisiert wurden) unterstrichen. Die intensive Mitarbeit an diesem bedeutenden Großprojekt erklärt

21 Zeugnis vom 15. 1. 1910 von Hubert Gessner – Perco löst sein Dienstverhältnis auf, um das Studium an der Akademie zu vollenden. Neben der Ausarbeitung der Pläne für die *Heil- u. Pflegeanstalt in Kremsier* war Perco im Rahmen seiner Tätigkeit für H. Gessner u. a. auch mit den *Hammerbrotwerken* in Schwechat, dem *Centralbad* in Brünn und dem Verlagsgebäude *Vorwärts* in Wien befaßt./N. P.

22 V. Návrat, Die Entwickelung des Irrenwesens in Mähren und die neue Kaiser Franz Josef I. Landesheilanstalt in Kremsier, Prag 1908.

auch Percos Absenz von Konkurrenzen zu diesem Zeitpunkt. Erst nachdem die Planungen für Kremsier nahezu abgeschlossen waren, konnte er im Schuljahr 1909/10 sein Studium fortsetzen.

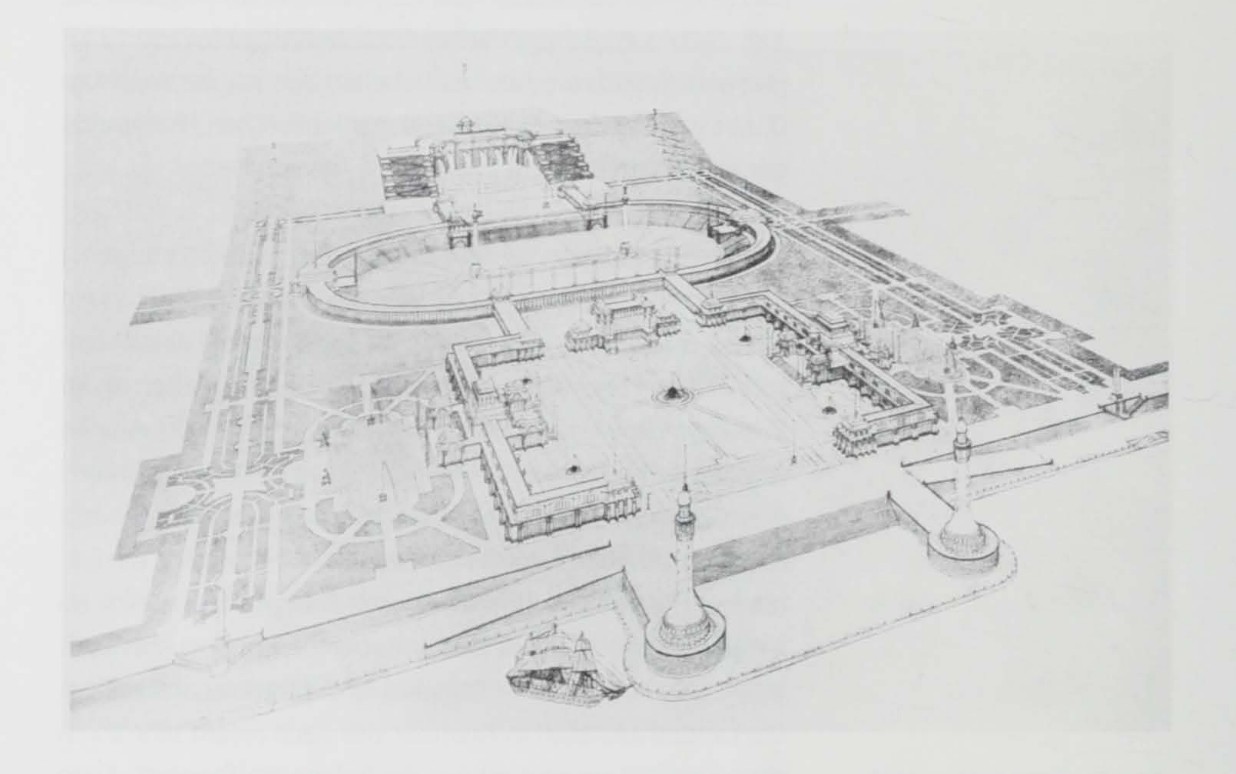


Abb. 17
Perco, Studie für eine Thermenanlage, 1910, Lageplan (DA 1911)

Die Abschlußarbeit, das *Projekt einer Thermenanlage* (WV 13), reflektiert formal und auch inhaltlich den Höhepunkt der klassizierenden Tendenzen der Wagnerschule am Ende des ersten Jahrzehnts. Die Arbeit wurde umfassend in der Zeitschrift *Der Architekt* publiziert, und Perco erhielt dafür das Staatsreisestipendium, den sog. „Rompreis", den begehrtesten und prestigeträchtigsten aller Akademiepreise.[23] Die Auszeichnung verlieh dem Preisträger eine besondere Aura und schloß eine Anwartschaft auf eine Professur und die prestigeträchtigsten Bauaufträge mit ein. So gehörten u. a. Josef Hoffmann, Jan Kotěra und Josef Plečnik zu den Preisträgern. Leopold Bauer scheint zeit seines Lebens darunter gelitten zu haben, dieser Auszeichnung nicht teilhaft geworden zu sein – möglicherweise auch eine Ursache für sein späteres ablehnendes Verhalten Otto Wagner gegenüber. Auch bei Rudolf Perco könnte ein

23 DA 1911, T. 6–11; Austrittszeugnis der Akademie der Bildenden Künste vom 11. 7. 1910/ N. P. (Beurteilung – Derselbe hat die gewählte Aufgabe: eine „Thermenanlage" ausgezeichnet gelöst und hiebei sehr großes Talent und sehr großen Fleiß abgelegt. Derselbe erhält das Staatsreisestipendium.)

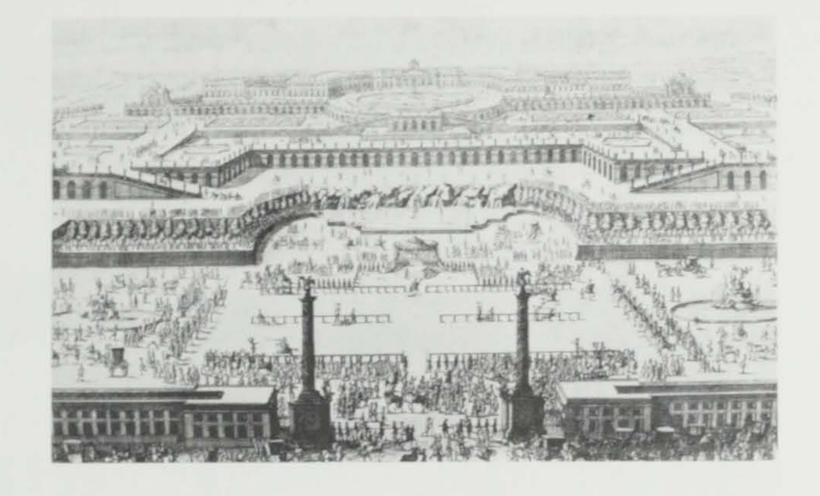


Abb. 18
J. B. Fischer von Erlach, Studie für Schönbrunn, um 1690 (Sedlmayr 19762)

Grund für manche seiner späteren irrationalen Abgehobenheiten in einer Fehleinschätzung seines Stellenwertes durch diese Auszeichnung gelegen haben.

Die von Perco gewählte Bezeichnung der Abschlußarbeit als *„Thermenanlage"* ist zweifellos in einem größeren architekturhistorischen Kontext zu verstehen (Abb. 17). Der Entwurf ist nicht als unmittelbare Bezugnahme auf eine römische Thermenanlage zu sehen, sondern stellt eine Paraphrase der verschiedenen architekturhistorischen Topoi zur Strukturierung weitläufiger Anlagen dar, die von der Antike über Palladio bis zu Wagners *Artibus Projekt* reichen. Das sowohl aus der Antike und dem Barock entlehnte Instrumentarium wird jedoch gänzlich frei eingesetzt und unterliegt auch oft einer völligen Neuinterpretation. Es dient als Beweis der Fähigkeit, architektonische Elemente unterschiedlichster Herkunft und Perioden in ein geordnetes System zu bringen.

Neben der Anlehnung an das Wagnersche Vorbild spielen vor allem auch die barocken Visionen Fischer v. Erlachs eine wichtige Rolle. Die Affinität zu den Entwürfen für Schönbrunn (Schönbrunn I und II, um 1690 – Abb. 18) ist unübersehbar.[24] Besonders deutlich wird das durch die Übernahme des Motivs der Doppelsäule, die bei Fischer zur Akzentuierung des Eintritts in den imperialen Bezirk dient. In der habsburgischen Ikonographie besaß dieses Element eine besondere Symbolik und

24 Bezeichnenderweise war auch der Entwurf für Schönbrunn I (1621) von Fischer nur eine visionäre Utopie im Sinne einer Hommage an die Habsburger und nicht für eine wirkliche Realisierung konzipiert. Siehe dazu: G. Hajos, Schönbrunn, Wien 1976, S. 18 ff.

wurde auch in den Projekten Fischers immer wieder ganz bewußt eingesetzt.[25] Dieses barock-imperiale Thema wird jetzt bei Perco durch zwei Leuchttürme uminterpretiert und dadurch die vielschichtige Metaphorik der Anlage um den Topos des Hafens erweitert. Wie dominant diese Thematik in der Vorstellungswelt Percos verhaftet war, zeigt auch die Wiederaufnahme dieses Motivs Jahre später bei der Konzeption des *Engelsplatz-Hofes*, von der noch zu sprechen sein wird.

Das Projekt der *Thermenanlage* wird durch eine Hauptachse konstituiert, an der ein monumentaler Ehrenhof und die Festsäle zu liegen kommen. Die eigentlichen Badeanlagen sind in den Seitentrakten untergebracht.[26] Die Mittelpavillons dieser Seitenflügel bilden gemeinsam mit dem im Zentrum liegenden Springbrunnen die zweite Hauptachse. Dahinter kommt eine Arena zu liegen, die von einem konkav geschwungenen Wasserschloß, durch das mächtige Kaskaden strömen, foliiert wird. Während die Arena dem monumentalisierten Teich aus Fischers Entwurf für Schönbrunn I entspricht, erinnert das Wasserschloß in seiner durchlässigen Struktur ganz offensichtlich an die Gloriette. Die Exedra des äußersten Abschlusses ist hingegen wieder eine direkte Anlehnung an die Diokletiansthermen. Dieses ambivalente Spiel von unmittelbaren Übernahmen aus der Antike und Fischer v. Erlachs Entwürfen für Schönbrunn wird strukturell durch eine Axis mundi verklammert, deren Bedeutung durch einen Obelisken unterstrichen wird. Funktionell jedoch sind die einzelnen Elemente durch ein ausgeklügeltes System von überdachten Gängen miteinander verbunden. Der jeweils zur Mittelachse hin gesteigerte Aufbau der einzelnen Gebäude folgt sowohl einer barocken Kompositionsauffassung als auch dem Semperschen Subordinationsprinzip. Der sehr sparsam eingesetzte Dekor ist in Gold konzipiert, der im Zusammenspiel mit den weißen Baukörpern einen tempelartigen Effekt im Sinne des herkömmlichen Antikeverständnisses der Zeit bewirkt (Abb. 19). In der Attikazone sind spätsecessionistisch klassizierende Dekorationselemente wie Girlanden und geflügelte Wesen vorgesehen. Goldene Zierleisten, die die Pfeiler umrahmen, die reich ornamentierten

25 Das Thema der Doppelsäule wird von Fischer insbesondere an der Karlskirche aufgenommen. Zur vielschichtigen Symbolik dieses Motivs im Zusammenhang mit der habsburgischen Emblematik siehe auch E. Vancsa, Der Karlsplatz, Wien 1983, S. 40 f.

26 In dieser Weise waren die klassischen Vorbilder der Caracalla- oder Diokletiansthermen organisiert.

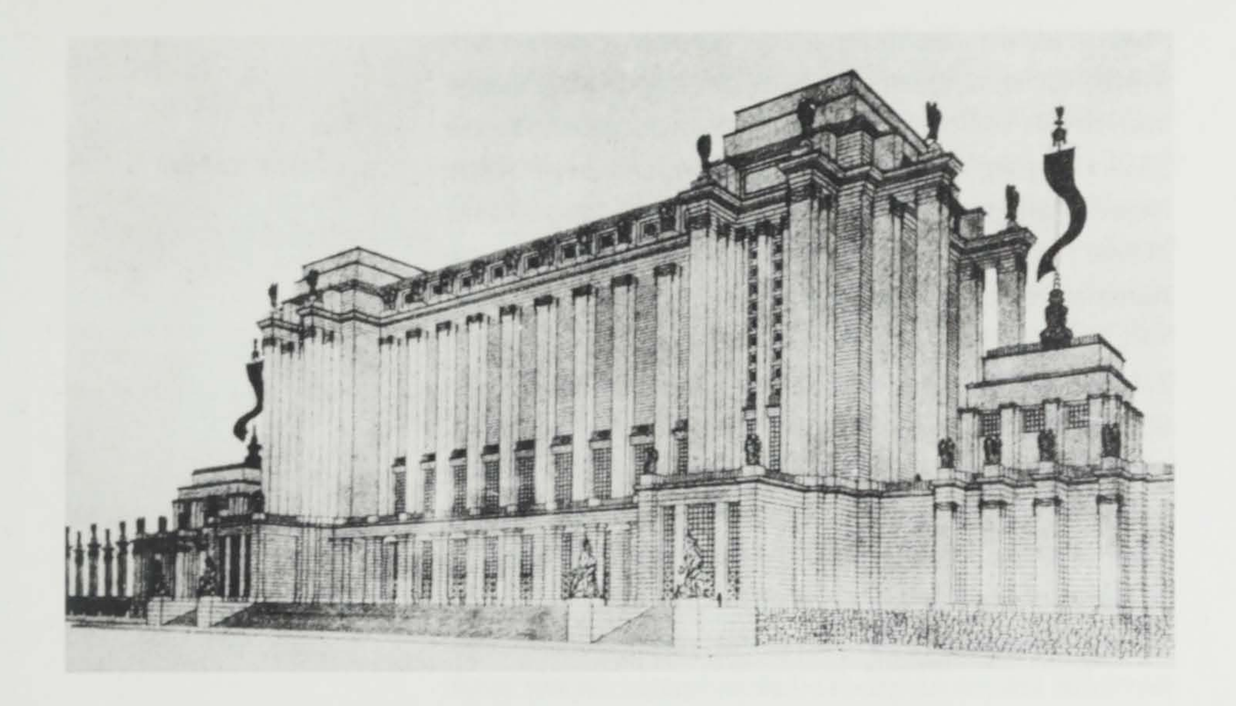


Abb. 19
Perco, Thermenanlage, Detail Festsäle (DA 1911)

Glasmalereien der durchgehenden Fenster und schließlich dekorative Vasen und Fahnenstangen akzentuieren die Außengestaltung zusätzlich.

Die Interpretation dieser Phantasieprojekte – Percos Thermen sind ja nicht als Ausnahme anzusehen, sondern ordnen sich völlig in eine Reihe von ähnlichen phantastischen Entwürfen ein – fällt nach heutiger Sicht, verstellt von bestimmten Klischeevorstellungen einer Moderne, sehr schwer. Ein Unbehagen, ja Ratlosigkeit, im Umgang mit diesen Entwürfen reflektiert auch die mit der Wagnerschule befaßte Literatur, wo oft auffallend schnell und kurz über diese „Peinlichkeiten" hinweggeschrieben wird. Pozzetto glaubt, daß „[...] *diese Arbeiten im großen und ganzen kaum noch Faszination auf den Betrachter von heute ausüben*". Graf wieder schreibt von „*Fossilisation*", „*einem grotesken Zug*" und „*präfaschistischen Formen*".[27] Paradoxerweise äußerte sich Franz Kaym, ein mit dem NS-System sympathisierender Wagnerschüler, 1942 ebenfalls abschätzig über diese Phantasien und verurteilte sie als „*zwecklose Monumentalbauten*"[28] – obwohl er selbst seinerzeit einen Abschlußentwurf mit dem Titel „*Eine Schule für Tän-*

27 Graf 1969, S. 8, und Pozzetto 1980, S. 24.
28 F. Kaym, unpublizierter Nachruf auf Perco, 1942, S. 17 (N. P.).

*zerinnen auf der Insel Lacroma"*, der durchaus ähnlichen Tendenzen folgte, ausgearbeitet hatte. Diese Sichtweise wurde auch bereits von den Zeitgenossen Wagners geteilt, die die *„Zwecklosigkeit, Verstiegenheit und Unausführbarkeit"* dieser Projekte heftigst kritisierten, um so mehr, als ja Wagner einst mit der Forderung nach einem Zweckstil im Sinne der neuen Anforderungen angetreten war.[29]

Zweifellos sind diese Urteile zu einem bestimmten Teil berechtigt, andererseits ist deren Sicht möglicherweise zu eindimensional und hält vielleicht einer genaueren Analyse nicht ganz stand. Die Wurzeln und Erklärungen dieser architektonischen Visionen sind zweifellos vielfältig und sicherlich nicht frei von Zwiespältigkeiten. Es war ein letztlich sich von der École des Beaux Arts ableitender Usus, der den Schülern Gelegenheit geben sollte, sich mit Aufgaben auseinanderzusetzen, mit denen sie in der Wirklichkeit nie befaßt sein würden. Die Arbeit sollte der Beflügelung der Phantasie der Studenten dienen. Viele der Entwürfe waren auch der Idee der Idealstadt verpflichtet – man denke an die nahezu gleichzeitig in den USA. entstehende City-beautiful-Bewegung. Eine nicht unwesentliche Rolle spielten in diesem Kontext auch die großen Weltausstellungen, die Gelegenheit boten, solche Projekte – zumindest temporär – zu realisieren. Bei diesen monumentalen Anlagen wurden die Gebäude nicht als singuläre Objekte betrachtet, sondern als Teil eines umfassenderen Komplexes. In diesem Sinne postulierte Leopold Bauer bereits 1898: *„Die einzelnen Gebäude müssen in künstlerischer Beziehung zueinander stehen und sich unterordnen, wie es die neue, höhere Organisation verlangt."*[30] Die Schüler wurden dadurch befähigt, funktionell und auch formal divergierende Elemente harmonisch zu verbinden. Die gekonnte Organisation von großen Baumassen unter Vermeidung von Monotonie (einer der Hauptkritikpunkte am funktionalistischen Modell der Moderne) und deren harmonische städtebauliche Einbindung bewiesen auch später zweifellos die meisten der Wagnerschüler bei den Superblocks des Roten Wien.

29 Bericht über die Schlußausstellung der Akademie, Neues Wiener Tagblatt, 16. 7. 1910.

30 Leopold Bauer, Die alte und die neue Richtung in der Baukunst, in: DA 1898, S. 32.

Neben diesem rein praktischen Aspekt, die Arbeit als Fingerübung für umfassende städtebauliche Aufgaben zu betrachten, bleiben dennoch offene Fragen. Wie ist sowohl die Thematik als auch die formale Gestaltung vereinbar mit den Vorstellungen einer rationalistisch zukunftsorientierten Moderne, wie sie Wagner Mitte der neunziger Jahre postuliert hatte? Handelte es sich hier vielleicht um eine Art ödipalen Affekt der Schüler gegen ihren Übervater? In diese Interpretation paßt auch Pavel Janaks zeitgleicher Aufsatz *Hranol a pyramida*, in dem er sich gleichfalls vom Positivismus Wagners distanzierte. Hier betrachtete er allerdings die geistig gestaltende Kraft des Architekten als dominierend über die Materie der Baumasse und legte damit die theoretische Grundlage für den tschechischen Kubismus, der sich – parallel zu den Wiener neoklassizistischen Tendenzen – als Gegenbewegung zum Wagnerschen Rationalismus herausformte.[31] Die Rückbesinnung auf die Ursprünge, die für Perco und viele seiner Zeitgenossen – verwiesen sei auch auf Loos – in der griechisch-römischen Antike wurzelten, schien ein Ausweg aus dem Dilemma der Krise. Diese Einstellung war eine ganz wesentliche Komponente im Schaffen von Perco, die er auch später in seinen architekturtheoretischen Schriften, von denen noch die Rede sein wird, darlegte. In der Zwischenkriegszeit sollte es die Basis sein, die ihm – und nicht nur ihm allein – einen dritten Weg zwischen Expressionismus und neuer Sachlichkeit bot.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt auf der Suche nach historischen Wurzeln und Vorläufern bedeutet in diesem Zusammenhang der erdrückende Stellenwert Fischer v. Erlachs zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In diesem Kontext sind auch die auffälligen Affinitäten zum barocken Vorbild beim zwei Jahre zuvor entstandenen Kursalonprojekt Percos zweifellos nicht zufällig. Nach der Wiederentdeckung Fischers gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch Albert Ilg[32] wurde der Barockbaumeister zu einem nationalen Mythos hochstilisiert, sein Werk als die Stein gewordene Manifestation des Reichsgedankens interpretiert. Als Ausdruck einer politischen Orientierung wurden diese Ideen vor allem vom Thronfolger Franz Ferdinand ver-

31 P. Janak, Hranol a pyramida, Umelecki Mesicnik, Prag 1910, S. 162 ff.

32 A. Ilg, Die Fischer v. Erlach, Leben und Werk Johann Bernhard Fischer v. Erlach des Vaters, Wien 1895.

folgt. Ganz besonders kam diese Geisteshaltung auch 1907 bei der Konkurrenz um das k.u.k. Reichskriegsministerium zum Ausdruck, als ein im maria-theresianischen Stil gehaltener Entwurf zur Ausführung gelangte. Auch bei den großen Architekturdiskussionen dieser Zeit, wie bei Otto Wagners Projekt eines Kaiser Franz Josef-Stadtmuseums oder beim Looshaus am Michaelerplatz, wurde stets Fischer v. Erlach als das nie zu erreichende Paradigma den – aus der Sicht der Zeitgenossen – abzulehnenden „modernen" Bauten gegenübergestellt.[33] In diesem sehr rückwärts gewandten kulturellen Klima und der Forcierung eines „Reichsstiles" durch Franz Ferdinand kann man vielleicht auch einen Grund für die Abkehr der fähigsten Architekten des Wagnerkreises von der Moderne, wie u. a. Leopold Bauer und Max Fabiani, sehen. Beide versuchten in der Hinwendung zu einer Art Neohistorismus möglicherweise der offiziell vorgegebenen Linie zu entsprechen.

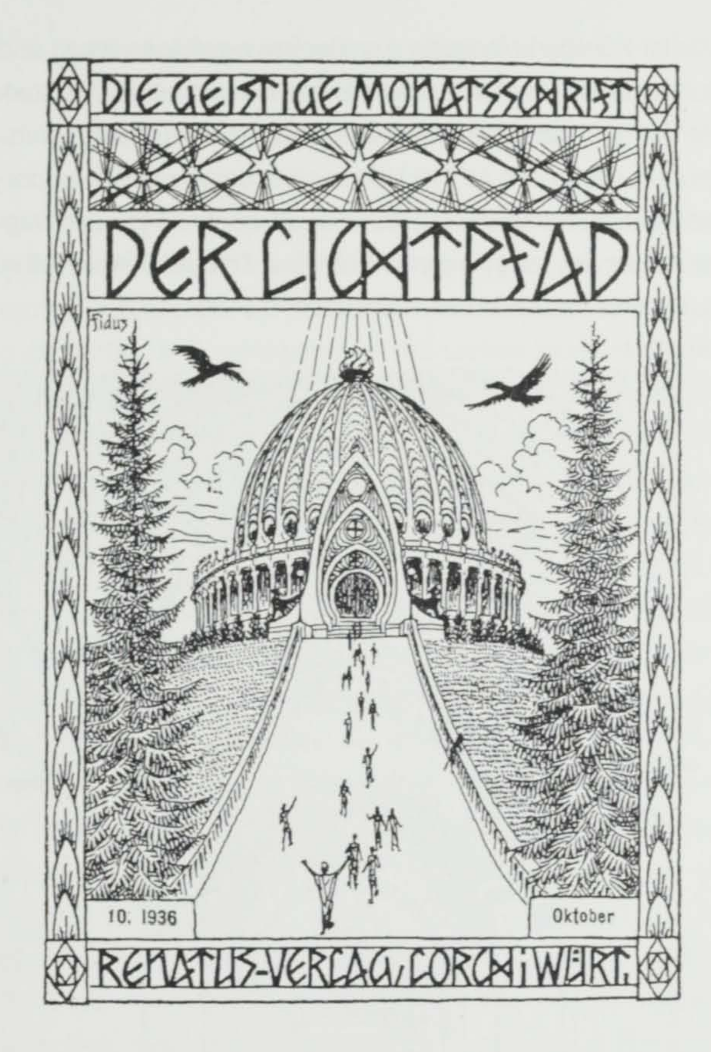
Während die Wiener Architektenschaft dieser Zeit einerseits unter dem Trauma des erdrückenden barocken Vorbildes litt, sahen sich aber andererseits Wagner und sein Kreis als Fortsetzer und Vollender von Fischers Werk im Sinne eines architekturgeschichtlichen Entwicklungsprozesses. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte dabei sicherlich auch das vierbändige Stichwerk Fischers *„Entwurff einer Historischen Architektur"* (1721), in dem eine Reihe von phantastischen Rekonstruktionen historischer Bauten zweifellos ein präsentes Bildgut für die Architekturstudenten darstellte. Wieweit sich der junge Akademieabsolvent Perco vielleicht in die Rolle eines zukünftigen Fischer v. Erlachs hineinträumte, sei dahingestellt.

Nicht zu leugnen ist bei diesen Entwürfen aber auch eine esoterisch metaphysische Komponente, ein übersteigertes elitäres Bewußtsein. Wagner selbst definierte den Architekten als *„Krone des modernen Menschen"*[34]. Der Mythos und Begriff der „Wagnerschule" wurde bewußt gepflegt und ist keineswegs ein von Architekturhistorikern nachträglich geschaffener Terminus. Man verstand sich als eine Art elitärer Ordensgemeinschaft, deren Mitglieder befähigt waren, als Weltenbau-

33 Siehe dazu Peter Haiko, Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, Wien 1988.

34 O. Wagner, Moderne Architektur, in: Otto A. Graf, Otto Wagner, Bd. I, Wien 1985, S. 266.

Abb. 20
Fidus/Höppener, Umschlag der Monatsschrift *Lichtpfad*, 1936 (Chapple/Schulte 1981)




meister gestaltend einzugreifen. Solche Vorstellungen haben noch Jahre später in Percos Briefen und Schriften, auf die noch einzugehen sein wird, ihren Niederschlag gefunden.[35] Dem Bereich der Architekturphantasie ist auch ein nicht unerheblicher Teil seiner späteren Entwürfe zuzuordnen. Ebenso bewegen sich die Konzepte für die Großbauten des Roten Wien im Grenzbereich der Phantasmagorie.

In diesem Sinne stellen diese Entwürfe zweifellos eine Antizipation der Stadtkrone eines Bruno Taut und anderer expressionistischer Phantasien dar.[36] Generell kam es in dieser Zeitperiode zu einer Hochblüte von gnostizistischen und theosophischen Bewegungen, deren Einflüsse sich von der Darm-

35 In den frühen dreißiger Jahren begann Perco sich mit dem Statutenentwurf eines Architekturaeropag zu beschäftigen. Ihm schwebte eine hierarchisch gegliederte, ordensähnliche Gemeinschaft vor. Das vorzulegende Meisterstück sollte eine Architekturphantasie nach dem Vorbild von Otto Wagners Artibus-Studie sein. Dieses Projekt beschäftigte ihn über Jahre, in diversen Briefen versuchte er seine Kollegen dafür zu gewinnen (u. a. Statutenentwurf vom 29. 1. 1934; 5. Entwurf vom 29. 12. 1936; Brief von Leopold Bauer vom 28. 1. 1936 und diverse undatierte Notizen – alles N. P.).

36 Siehe dazu auch W. Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1981², S. 43.

städter Künstlerkolonie bis zum Bauhaus verfolgen lassen und durchaus auch präfaschistische Elemente aufweisen. Wie stark die Affinität der Metapher einer auserwählten Menschheitsgruppe, die zu den lichten Höhen einer besseren Welt emporschreitet, zu der Bilderwelt der Entwurfszeichnungen der Wagnerschule ist, zeigt anschaulich eine Titelseite einer 1936 publizierten esoterischen Monatsschrift (Abb. 20).[37]

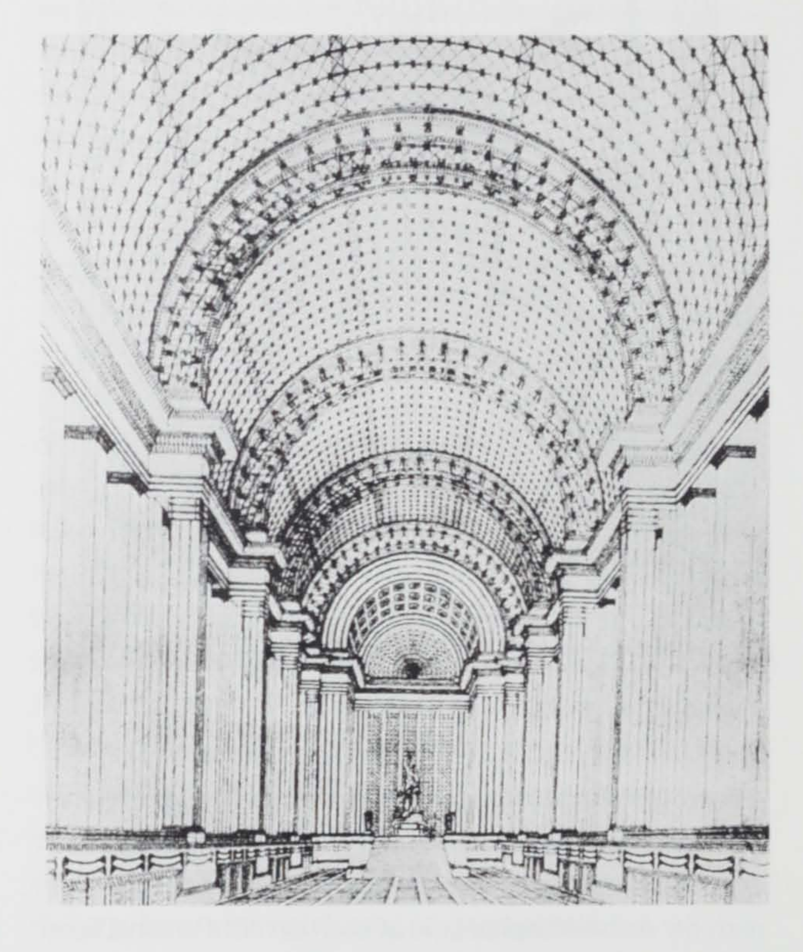


Abb. 21
Perco, Thermenanlage, Detail Atrium (DA 1911)

Festzuhalten bleibt, daß die ausgiebig publizierten Entwürfe der *Thermenanlage*, wie z. B. der Einblick in ein tonnenüberwölbtes Atrium (Abb. 21), einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die in den letzten Jahren vor dem Krieg realisierte Architektur ausgeübt hatten. Sogar bei einem relativ profanen Bautypus, wie dem Mietshaus, kann man eine verstärkte Hinwendung zu einem neoklassischen Formenapparat und einer übersteigerten Monumentalisierung beobachten.

37 Fidus (Pseudonym von Hugo Höppener, hervorgetreten vor allem als Illustrator der frühen Karl-May-Publikationen, 1929 Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur" beigetreten), Der Lichtpfad, geistige Monatsschrift, Lorch/Würtemberg 1936, in: The turn of the century (Hg. G. Chapple/H. H. Schulte, Bonn 1981)

## Die Anfänge der selbständigen Tätigkeit von 1910 bis zum Ersten Weltkrieg – Konkurrenzprojekte und Reiseskizzen

Im Herbst 1910, noch bevor er seine Studienreise antrat, beteiligte sich Perco an zwei Wettbewerben, die typische Repräsentationsbauten für die Provinz der Donaumonarchie zur Aufgabe hatten. In Zusammenarbeit mit seinem Studienkollegen Julius Richter[38] arbeitete er einen Entwurf für ein *Justizgebäude und Gefangenenhaus in Sarajewo* (WV 14) aus. Das eher konventionelle Projekt entsprach dem üblichen Kanon der k.u.k. Amtsgebäude: eine axial konzipierte Anlage in Blockrandverbauung, die mehrere Höfe umfaßt. Der Baukörper wird nach dem damals gängigen Modus durch Seiten- und Mittelrisalite gegliedert. Bei dem sehr schematisch durchgeformten Entwurf ist vor allem die skulpturale Ausgestaltung mit weiblichen Allegorien (?) in der Attikazone der Schmalseite ein typisches Percomotiv. Es muß jedoch offenbleiben, wie weit er an diesem Projekt beteiligt war, die Perspektivzeichnung stammt keinesfalls von seiner Hand.

Ebenfalls noch im Herbst 1910 beteiligte er sich an dem *Wettbewerb für ein Kurhaus in Karlsbad* (WV 15). Nach dem Abriß einer Reihe von älteren Bauten sollte in der damals florierenden Kurstadt, die zu diesem Zeitpunkt auch Schauplatz weiterer wichtiger Konkurrenzen war, ein repräsentativer Neubau entstehen. Bedingt durch die freie Lage am rechten Ufer der Tepl, waren vor allem auch städtebauliche Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Obwohl ohne explizit politische Bedeutung, war der Bewerb jedoch nur für Architekten deutscher Nationalität ausgeschrieben, d. h., tschechische Architekten waren (im Kronland Böhmen) ausgeschlossen. Die Zusammensetzung der Jury aus Vertretern der eher konservativen Richtung (u. a. Julius Mayreder und Carl König) erklärt auch die Absenz der Wiener „Modernen". Perco nahm als einziger der Wagnerschüler daran teil. Da er mit einer ähnlich gelagerten Bauaufgabe schon vor zwei Jahren im Rahmen seines Kursalonentwurfs an der Akademie befaßt gewesen war, scheint er hier die

38 Julius Richter beendete 1911 die Akademie, seine Abschlußarbeit, ein Plan für eine Millionenstadt, wurde mit dem Pein-Preis ausgezeichnet (Neues Wiener Tagblatt, 17. 7. 1911).

Chance gesucht zu haben, erstmals in alleiniger Verantwortung nach seinem Abschluß sein Können zu beweisen.

Vorgegeben war ein viergeschoßiger Bau (inklusive Souterrain), dessen innere Organisation die Anforderungen an die kulturelle und gastronomische Infrastruktur eines damaligen Kurortes abzudecken hatte. In diesem Sinn waren zwei Konzertsäle, mehrere Speisesäle, ein Kaffeehaus und eine gedeckte Terrasse mit einer direkten Verbindung zum Garten gefordert. Weiters waren diverse Wirtschaftsräume und schließlich auch Personalwohnungen vorgesehen.[39] Die beiden erstgereihten Entwürfe von Thirsch aus München und Alexander Lang aus Wien waren bezeichnenderweise von einer opulent neobarocken Formensprache geprägt – eine Art von süddeutschem Barock, das dem Identitätsbedürfnis der konservativ ausgerichteten Deutsch-Böhmen entgegenkam. Das Projekt kam jedoch nicht zur Ausführung.

Perco hingegen versuchte in seinem Entwurf eine Synthese von barocken Strukturen, aber in Verbindung mit einer sehr reduzierten klassizierenden Außengestaltung (Abb. 22). Der Entwurf ging in seiner Grundrißdisposition von einem rechteckigen Baukörper aus, dem zahlreiche Annexe in den unterschiedlichsten Konfigurationen angefügt sind (Abb. 23). An der repräsentativen Uferfront setzt er der einschwingenden Exedra im Obergeschoß einen halbkreisförmig ausschwingenden Erker im Untergeschoß entgegen. Ein kleiner zylindrischer überkuppelter Eckturm, in dem der Eingang zur Terrasse und zum Kaffeehaus situiert ist, füllt den spitzen Winkel des Grundstückes aus und bildet einen weiteren optischen Bezugspunkt an der Uferseite. Von hier aus erfährt auch der Baukörper eine effektvolle Staffelung in die Höhe. Das überleitende Element der Terrasse ist teilweise in den Baukörper hineingeschnitten – eine Ecklösung, die von Otto Wagners Kriegsministerium-Entwurf beeinflußt sein könnte. Die Haupteingänge befinden sich an der Rückseite. Den Kern des Gebäudes bilden die Konzertsäle, seitlich davon sind jeweils das Kaffeehaus und die Speisesäle situiert. Alle diese Räumlichkeiten sind entlang der

39 DBZ 1910, S. 618 ff., u. Dt. Konkurrenzen XXVI, 1911, H. 309.

Abb. 22
Perco, Konkurrenzentwurf Kurhaus Karlsbad, Perspektive, 1910 (WBIZ 1911/12)

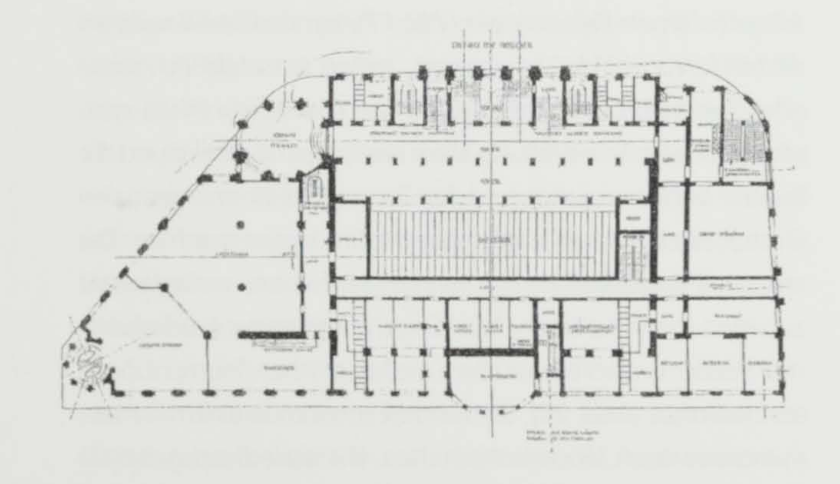


Abb. 23
Konkurrenzentwurf Karlsbad, Grundriß (WBIZ 1911/12)

parallel zur Uferfront liegenden Hauptachse situiert. Diese klare Grundrißdisposition und Gliederung des Baukörpers dürfte die Jury bewogen haben, den Entwurf in die engste Wahl einzubeziehen (10 von 51 eingereichten Entwürfen) und eine lobende Anerkennung auszusprechen. Weniger Gefallen fand hingegen die Außengestaltung, deren *„Eintönigkeit"* bemängelt wurde. Vor allem die über drei Geschoße reichenden Lisenen, die entsprechend der charakteristischen Wagnermotive teils glatt, teils genutet waren, erregten das Mißfallen der Jury.[40]

Nachdem Perco im Herbst 1910 das mit 3.300 Kronen dotierte Staatsreisestipendium zugesprochen worden war, löst er sein Dienstverhältnis mit Hubert Gessner, bei dem er unmittelbar nach seinem Akademieabschluß wieder gearbeitet hatte, und legt auch eine kurzfristig an der Staatsgewerbeschule angenommene Assistentenstelle zurück. Im Jänner 1911 tritt er seine Studienreise an, die ihn zuerst nach Rom führt, die dort entstandenen Reiseskizzen sind alle zwischen Februar und März datiert. Anschließend fährt er nach Paris, Pläne, hier eventuell eine längerfristige Anstellung zu erhalten, zerschlagen sich.[41]

Alle erhaltenen *Reiseskizzen* (WV 17), ein Großteil wurde im *Architekt* von 1911/12 publiziert, zeigen ausschließlich römische Sujets. Ein Umstand, der für das Œuvre von Perco symptomatisch ist. Es waren vor allem die römische Antike und die Bauten der Renaissance und des Barock mit ihrem imperialen Gestus, die Eindruck auf den jungen Studenten machten. Die anonyme volkstümliche Architektur war für ihn, im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, kein Gegenstand seiner Studien. Immer wieder erwecken vor allem die kaiserlichen Triumphbögen sein Interesse (Abb. 24). Sie werden von ihm in einem harten, etwas nervösen Strich festgehalten. Die klare durchgehende Linie, die charakteristisch für seine frühen Entwürfe und noch dem ästhetischen Ideal des Jugendstils verpflichtet war, geht jetzt verloren. Die Zeichnungen beschränken sich fast ausschließlich auf die Wiedergabe von Architekturdetails –

40 Ebenda.

41 Amtliche Mitteilung der Akademie vom 29. 9. 1910 (die erste Rate wird am 1. Okt. ausgezahlt, die zweite im Februar 1911). – Die Höhe des Stipendiums entsprach ungefähr dem Jahresgehalt eines mittleren Beamten. In einem Brief des Ministeriums für Äußeres vom September 1910 wird als Ziel der Reise Italien, Frankreich und Deutschland angegeben, quellenmäßig ist aber ein Deutschlandaufenthalt nicht nachzuweisen, möglicherweise wurde die Reise aus nicht geklärten Gründen früher als geplant abgebrochen. Sein Parisaufenthalt im Mai 1911 ist durch einen Visumstempel im Paß und ein in Französisch abgefaßtes Empfehlungsschreiben des Pariser Architekten Poupinel, ebenfalls vom Mai 1911, belegt (alles N. P.).



Abb. 24
Perco, Röm. Reiseskizzen – Konstantinsbogen, 1910 (DA 1911)

Atmosphäre und Ambiente spielen kaum eine Rolle. Soweit die Umgebung überhaupt dargestellt wird, wird sie nur flüchtig angedeutet und dient nicht der Wiedergabe eines Lokalkolorits. Neben den architekturbezogenen Studien fällt auch sein Interesse an der figuralen Ausgestaltung auf, die mit großer Akribie wiedergegeben wird. Die oft sehr ausführliche eigenhändige Bezeichnung der Sujets erfolgt in italienischer Sprache. Bereits im Mai 1911 ist Perco wieder in Wien, die Ursachen für die auffallend kurze Zeit der Studienreise, die üblicherweise ein Jahr in Anspruch nahm, sind nicht geklärt. Finanzielle Probleme könnten eine Rolle gespielt haben. Im Juli nimmt er an den Feiern zum siebzigsten Geburtstag von Otto Wagner teil, seine Reiseskizzen werden im Rahmen der Jahresausstellung der Akademie ausgestellt.[42]

Noch im Frühsommer 1911 tritt er ins Büro von Friedrich Ohmann ein, bei dem er sich bereits vor der Reise beworben hatte, und arbeitet dort bis zum Frühjahr 1912 – ein Umstand, der ihm von seinen Studienkollegen übelgenommen wird. Der mit ihm befreundete Franz Kaym vermeint in den Konkurrenzentwürfen Percos aus dieser Periode eine wesentliche Beein-

42 Die von Perco gezeichnete Geburtstagsvignette für Otto Wagner ist im Nachlaß erhalten; die Reiseskizzen wurden im Wiener Tagblatt vom 14. 7. 1911 besprochen.

flussung von Ohmann feststellen zu müssen, die zu einer *„sonderbar ungünstigen Auswirkung"* und *„einem Schwanken ins Oberflächliche"* führt.[43] Percos Entschluß, in das „Lager des Feindes" zu wechseln – Ohmann galt als konservativer Späthistorist – könnte aber durchaus handfeste Hintergründe gehabt haben, denn die Wagnerschüler hatten zu diesem Zeitpunkt bei den großen Konkurrenzen kaum eine Chance. Im Gegensatz dazu erhielten die Schüler Ohmanns, u. a. Karl Lehrmann und Heinrich Ried, viele Aufträge. Auch das technische Wissen der Wagnerschüler galt allgemein als unzulänglich. Mißstände, auf die auch Leopold Bauer anläßlich seiner Berufung als Nachfolger Otto Wagners an die Akademie hinwies und die er in einer Reform des Studienprogramms zu ändern beabsichtigte.[44] Diese verfahrene Situation in den letzten Jahren vor dem Krieg wird heute in einer oft sehr verklärt-nostalgischen Wagnerrezeption übersehen.

Neben seiner Tätigkeit bei Ohmann (u. a. ist Perco dort mit dem Umbau des Warenhauses Zwieback in der Innenstadt befaßt) setzt er seine intensive Beteiligung an diversen Konkurrenzen fort. Noch im September beteiligt er sich an der Ausschreibung für eine *Sparkassa in Budweis/České Budějovice* (WV 19 – Abb. 25). Der Entwurf, der auch im *Architekt* publiziert wurde, zeigt die für diese Periode charakteristische Mischung von historisierenden und klassizierenden Elementen in einer sehr reduzierten Formensprache.[45] Die Kuppel des zentralen Saales wird nach außen durch das für Perco typische teleskopartige Türmchen verdeutlicht. Ober- und Untergeschoße sind durch einen Portikus deutlich voneinander abgesetzt. Wieweit dieses klassizierende Motiv einem allgemein gängigen Trend der Zeit folgt oder auf eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem damals gerade aktuellen Looshaus am Michaelerplatz zurückgeht, muß dahingestellt bleiben. Für die zweite Möglichkeit spricht jedoch eine gewisse Übereinstimmung in der Organisation des Untergeschoßes. Obwohl in Percos Notizen und Schriften nie erwähnt, lassen sich jedoch immer wieder gewisse Affinitäten zu Loos, vor allem in der Rezeption klassischer Elemente, verfolgen. Mit der Realisierung

43 R. Perco, Künstlerischer Lebenslauf, Mai 1941/N. P.; Kaym 1942.

44 L. Bauer, Vorschlag zur Ausgestaltung der Architekturschulen an der K. u. K. Akademie der Bildenden Kunst in Wien, 21. 5. 1914 (Wagner Archiv).

45 DA 1912, T. 16.

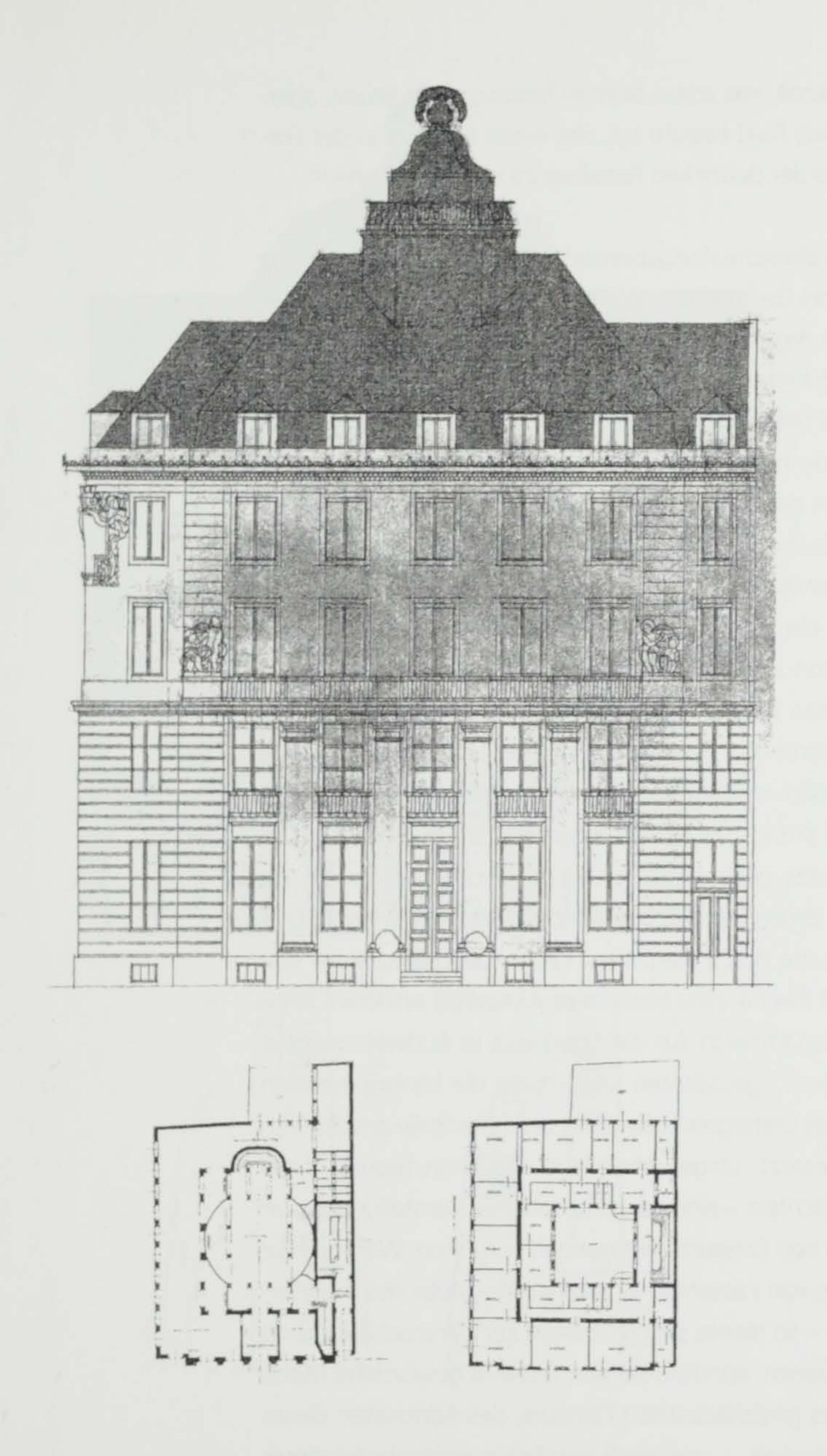


Abb. 25
Perco, Konkurrenzentwurf
für eine Sparkassa in Budweis,
Fassade, 1911 (DA 1912)

des Baus wurde, wie schon beim Künstlerverein in Brünn, abermals Heinrich Ried beauftragt, der einen Entwurf in der Formensprache der deutschen Renaissance vorgelegt hatte.[46]

Eine relativ ähnliche Aufgabenstellung stellte die *Konkurrenz für ein Wohn-Geschäftshaus* (WV 20) dar, die zu Ende des Jahres 1911 in Riga ausgeschrieben wurde. Die nicht sehr günstige Grundstückssituation (die unregelmäßige Bauparzelle war schmal und tief) und die Schaffung eines Durchganges durch das Gebäude in Form einer Passage stellten zweifellos eine Erschwernis in der Raumaufteilung dar. In der Gruppierung der Geschäftsräume im Erdgeschoß rund um einen langgestreckten glasüberdachten Innenhof ging Perco in seinem Entwurf nicht über die üblichen Lösungen der Zeit hinaus. Priorität besaß für ihn zweifellos die Gestaltung der Fassade, wo er neuerlich eine Synthese von Kriterien der Wagnerschule und neohistorisierenden Tendenzen versuchte (Abb. 26).[47] Die Obergeschoße des breitgezogenen Mittelrisalits sind vom orthogonal strukturierten Rastersystem der Mietshäuser des Wagnerkreises geprägt, deren Licht- und Schattenwirkung durch groß dimensionierte Bay-Windows akzentuiert wird. Dieses Motiv hatte durch die frühen Wohn-Geschäftshäuser von Fabiani und Plečnik eine besondere Aktualität erhalten. Ähnlich wie beim Entwurf für die Sparkassa in Budweis werden dem „modern" gestalteten Mittelrisalit die historisierenden Elemente des Untergeschoßes und der Seitenteile antithetisch entgegengesetzt. Ungewöhnlich ist die Hinzufügung eines livrierten Wächters – eine der ganz seltenen Darstellungen von Personen in den Entwurfszeichnungen von Perco. Während die Wiedergabe von Passanten ein markantes Motiv des Wagnerkreises war – so diente sie nicht allein zur Veranschaulichung der Proportionen, sondern sie war fast Bild gewordene Manifestation des großstädtischen Flaneurs, des Adressaten dieses Architekturkreises –, verschloß sich Perco weitgehend dieser Methode. Fast tiefenpsychologisch spiegelt sich in diesem Charakteristikum seiner Entwurfszeichnungen die Vernachlässigung der menschlichen Dimensionen, die für sein Werk so prägend ist.

46 WBIZ 1919, S. 36, und Moderne Bauformen 1921, S. 1 ff.

47 DA 1912, T. 30.

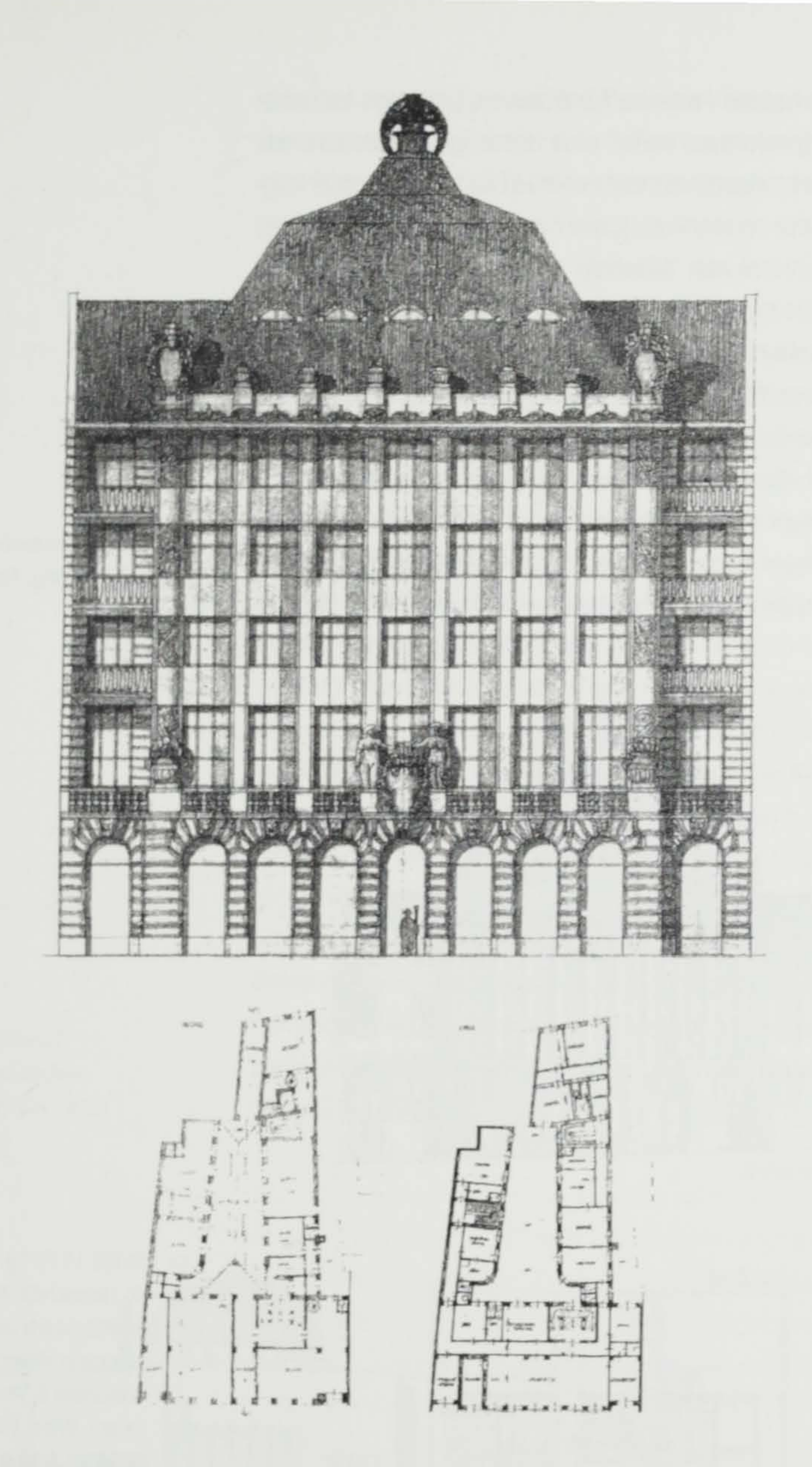
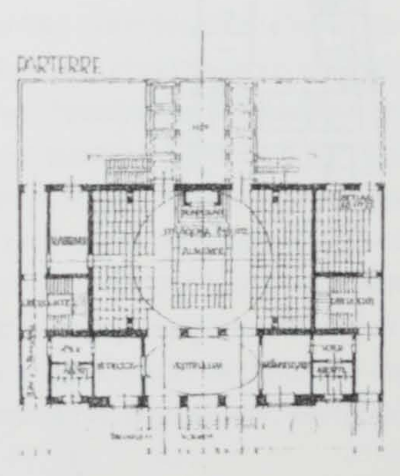


Abb. 26
Perco, Konkurrenzentwurf
für ein Wohn- u. Geschäfts-
haus in Riga, Fassade, 1911
(DA 1912)

Während die beiden Projekte für Budweis und Riga keinerlei Auszeichnung erfuhren, verlief eine dritte, gleichfalls zu Ende des Jahres 1911 stattfindende Konkurrenz wesentlich erfolgreicher. Im Rahmen des vom jüdischen Religionsverein in Hietzing ausgeschriebenen *Bewerbs für eine Synagoge* wurde Percos Entwurf (WV 21), neben dem von Hugo Gorge und E. A. Heise, prämiert.[48] Die Ergebnisse der Konkurrenz reflektieren die seit dem 19. Jahrhundert aktuell gewordene Diskussion um einen „genuin jüdischen Baustil" in seiner ganzen Bandbreite.[49] Hugo Gorges Projekt vermittelte eine vage Anlehnung an mittelalterlich orientalische Festungsbauten, in diesem Sinne postulierte dieser auch in der Baubeschreibung, daß *„das Haus gegen die Straße streng abgeschlossen sein müsse"*.[50] Demge-

Abb. 27
Perco, Konkurrenzentwurf
Synagoge Hietzing, Fassade, 1911
(DA 1912)





48 WBIZ 1911/12, S. 170.

49 R. Hanisch/O. Kapfinger, Der Wettbewerb um eine Synagoge in Wien Hietzing, in: Visionäre & Vertriebene (Kat.), Wien 1995, S. 249 ff. – Dieser Artikel bezieht sich allerdings auf die 1924 erneut ausgeschriebene Konkurrenz.

50 H. Gorge, Ein Synagogenentwurf, in: DA 1919/20, S. 133 ff.

genüber war der Entwurf von Perco der römischen Klassik und Renaissance verpflichtet: eine Paraphrase zwischen Pantheon und Rotonda (Abb. 27). In der Formensprache der Renaissance waren insbesondere die Synagogenbauten von Carl König, einem der bedeutendsten Vertreter des Späthistorismus im Wiener Umfeld. Während weitere wichtige Vertreter des Synagogenbaus, wie z. B. Max Fleischer, eher die Neugotik bevorzugten. Orientalisierende Bauten, wie Otto Wagners Synagoge in Budapest, waren hingegen seitens assimilierter jüdischer Kreise nicht unumstritten. Die Prämierung des Projektes von Perco reflektiert jedoch auch einen letztlich noch in der historistischen Denkweise verwurzelten Rezeptionsmechanismus, der die Funktion jedes Gebäudes im zitathaften Rückgriff auf bestimmte Motive symbolisiert sehen wollte. Im konkreten Fall trifft dies vor allem auf die Semantik der Kuppelform zu. Im allgemeinen Konsens galt eine Kuppel ohne Laterne als heidnisch bzw. jüdisch und wurde daher auch bei Kirchenbauten abgelehnt. Diese Sichtweise hatten zu diesem Zeitpunkt sowohl Juden als auch Nichtjuden verinnerlicht, und sie dürfte nicht zuletzt auch für die Entscheidung der Jury, der u. a. Oskar Strnad und Friedrich Schön angehört hatten, zugunsten des Entwurfes von Perco den Ausschlag gegeben haben. Die Einhaltung dieses Formenkanons beweist auch ein nahezu gleichzeitig entstandener Entwurf für eine Synagoge von Bela Lajta (Abb. 28).

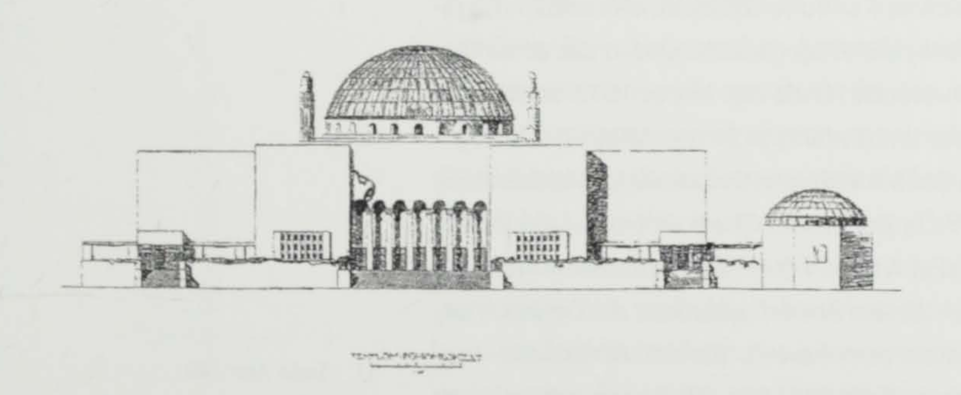


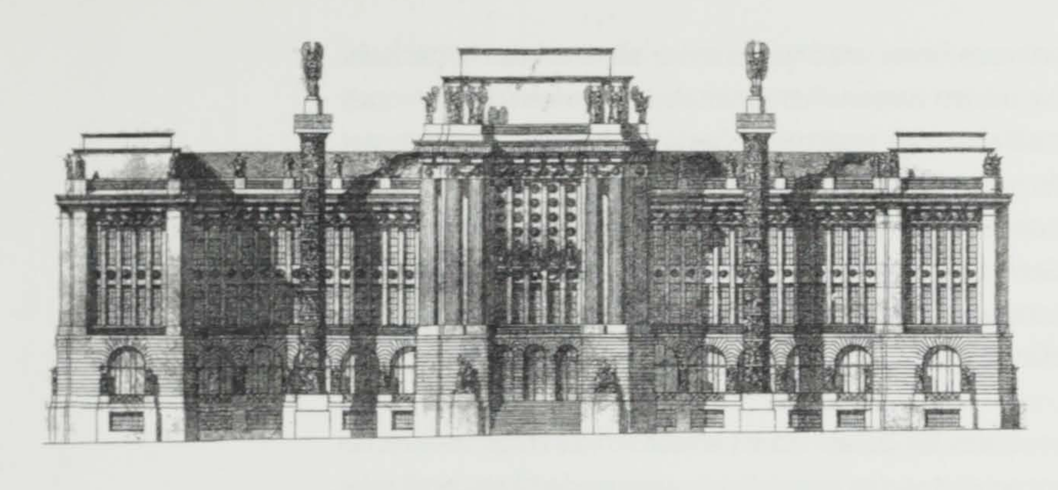
Abb. 28
Bela Lajta,
Konkurrenzentwurf
für einen israelitischen
Tempel, 1912 (DA 1912)

Alle Konkurrenzprojekte, soweit publiziert, wiesen das Thema eines zentralisierenden Betraums mit dem Almemor im Mittelpunkt auf – im Sinne des ursprünglichen Charakters eines jüdischen Bethauses als Versammlungsort rund um die Schrift. Diesen Richtlinien folgend, schlug auch Perco eine symmetrische Anlage ausgehend von einem Zentralbau über einem quadratischen Grundriß vor. Im Gegensatz zu seinen Kirchenprojekten läßt sich hier ansatzweise eine Auseinandersetzung mit dem Wagnerschen Zentralkuppelbau beobachten.

Ernst Lichtblau, neben Perco ein weiterer Wagnerschüler, der selbst jüdischen Glaubensbekenntnisses war, nahm dahingegen in seinem Entwurf durchaus Kriterien des zeitgenössischen Kirchenbaus auf. Besonders die Außengestaltung mit Elementen aus dem Villenbau, wie Walmdach, Hausteinsockel und Putzfassade, lehnte sich an die Projekte von Theiss & Jaksch an. Auch dieser Wettbewerbsbeitrag wurde in die engere Wahl gereiht. Es kam allerdings vor dem Krieg nicht mehr zu einer Realisierung des Projektes. 1924 wurde der Bewerb noch einmal ausgeschrieben, diesmal aber ausschließlich für jüdische Architekten. Hugo Gorge erhielt mit einer Variante seines seinerzeitigen Projektes diesmal nur den 2. Preis. Der schließlich von A. Grünberger 1924–29 realisierte Bau in einer bemerkenswert expressionistisch orientalisierenden Formensprache wurde in der Reichspogromnacht von 1938 vernichtet.[51]

Charakteristisch für die Ausrichtung Percos in dieser frühen Periode ist ein weiteres Konkurrenzprojekt, das seinen megalomanen Tendenzen sehr entgegenkam und in das er viel Arbeit und Mühe investierte. Ende des Jahres 1912 wurden im Rahmen des geplanten umfangreichen Ausbaus der königlichen Residenz in Sofia mehrere internationale Wettbewerbe ausgeschrieben.[52] Da jedoch die Chancen einer Ausführung ziemlich aussichtslos waren, rieten die Fachzeitschriften von einer Teilnahme an diesem Bewerb geradezu ab. Dennoch beteiligte sich Perco an dem Bewerb für das *Bibliotheks- und Museumsgebäude in Sofia* (WV 23). Als Baugrundstück war ein annähernd quadratisches Areal vorgesehen, ansonsten wa-

51 Siehe Anm. 49.
52 Dt. Concurrenzen 1912, S. 1404 u. 1431.



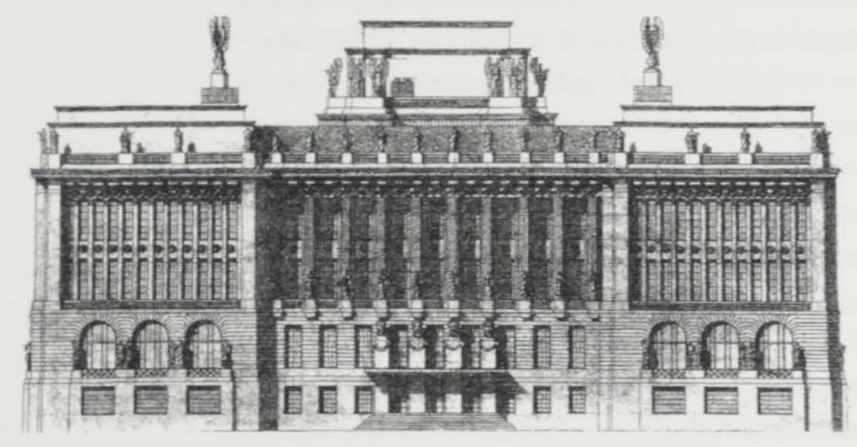


Abb. 29
Perco, Konkurrenzentwurf Bibliothek Sofia, 1912, Fassaden (DA 1915)

ren die Vorgaben äußerst vage, sowohl was die Positionierung der Baublocks zueinander betraf als auch in Hinblick auf Funktion oder Zusammengehörigkeit der Räume.

Auch dieser Entwurf Percos wurde, wie die meisten anderen aus dieser Zeit, umfassend im *Architekt* publiziert. Ausgehend vom repräsentativen Anspruch der Bauten, berauscht sich der Architekt geradezu an einer monumentalisierenden Pathetik. Den Höhepunkt dieser Tendenz stellt die Fassade der Bibliothek dar (Abb. 29), die in ihrer hybriden Gestaltung zu einer eindrucksvollen Manifestation der neohistoristischen Tendenzen dieser Zeit wird. Nach barocken Kompositionsmustern wird die Schauseite durch den intensivierten Einsatz von architektonischen Elementen, wie Doppelsäulen und erhöhtem Giebel, zur Mitte hin gesteigert. In diesem Sinne konzentrieren

sich auch Dekor und Skulpturen vor allem auf den Mittelrisalit. Die beiden vorgestellten Triumphsäulen unterstreichen noch zusätzlich den imperialen Gestus. Abermals schenkte der Architekt der Darstellung der figuralen Ausgestaltung große Aufmerksamkeit. Mit großer Akribie werden die geflügelten Genien und Viktorien in der Attikazone wiedergegeben, die noch ganz dem symbolistischen Geist des Secessionismus verpflichtet sind.

Besonders bei diesem Projekt erhebt sich die Frage, wieweit bei solchen Entwürfen grundsätzlich weniger die Möglichkeit einer Realisierung im Vordergrund stand, sondern ob sie nicht überwiegend in Hinblick auf eine Publikation in einer der damals zahlreichen Fachzeitschriften konzipiert wurden. Es war dies ein genereller Mißstand dieser Zeit, auf den Marcel Kammerer erstmals in einem kritischen Artikel, der 1908 im *Architekt* publiziert wurde, aufmerksam gemachte hatte.[53] Er bezeichnet hier die *„überhandnehmende Zeichenmanier"* als *„Auswuchs"*. Bedingt durch die mangelnde Möglichkeit der Architekten, ihre Ideen in die Praxis umzusetzen, *„[...] waren sie gezwungen sich auf dem Papier auszuleben"*. Ausdrücklich wendet sich Kammerer gegen die *„mit Pathos vorgetragenen Entwürfe, [...] ihres eigentlichen Zweckes beraubt, die zum Selbstzweck wurden"*. Eine Mitschuld an diesem Umstand sieht er vor allem in dem überhandnehmenden Ausstellungswesen und der Unzahl von öffentlichen Konkurrenzen, wo die Architekten sich bemüßigt sehen, den Laien ihre Entwürfe mittels effektvoller Perspektiven verständlich zu machen. In diesem Zusammenhang sieht er auch eine falsche Gewichtung im Unterricht und fordert das *„Hinwegfallen der zeichnerischen Spielereien"*. Es war ein direkter Angriff auf die Ausbildungsmethoden Otto Wagners. Wie schon rund zwei Jahre zuvor Leopold Bauer und etwas später Janak, reiht sich Kammerer hier in die immer stärker werdende Riege der an ihrem Meister Kritik übenden Schüler. Kammerer, selbst ein ausgezeichneter Zeichner, zog nach dem Krieg die Konsequenzen und widmete sich nur mehr der Malerei.

53 M. Kammerer, Über die Art der Darstellung unserer Entwürfe, in: DA 1908, S. 41 f.

Auch Adolf Loos wandte sich rund ein Jahr später ebenfalls gegen das Überhandnehmen der zeichnerischen Manie und warnte vor deren Folgen: *„Aber der architekt hatte den bauhandwerker auch aus einem anderen grund verdrängt. Er lernte zeichnen und da er nichts anderes lernte, so konnte er es auch* [...]. *Und erst der sogenannte flotte darsteller, der von jedem architektenbureau gesuchte und hoch bezahlte mann!"*[54] Sowohl Kammerer als auch Loos zeigten mit ihrer Kritik genau jene Problematik auf, die sich direkt auf Perco hätte beziehen können: Die Gefahr einer Verabsolutierung des zeichnerischen Könnens zu Lasten der eigentlichen architektonischen Anforderungen und die Aussicht, zuletzt nur als *„flotter darsteller"* in einem großen Büro zu landen.

Im Herbst des Jahres 1913 beteiligte sich Perco noch an einer wichtigen und aus damaliger Sicht durchaus aussichtsreichen Konkurrenz, das Bauvorhaben stand allerdings bereits im Brennpunkt der politischen und nationalen Spannungen der Endphase der Monarchie. Die Ausschreibung für das *Deutsche Kasino in Prag* sollte den Schlußpunkt über eine mehr als ein Jahrzehnt andauernde Periode von Provisorien und nicht durchgeführten Bauvorhaben setzen und vor allem auch Manifestation des angeschlagenen Selbstbewußtseins der deutschsprachigen Minderheit, angesichts eines immer expansiver werdenden tschechischen Nationalismus, sein. Das bereits 1861 gegründete Deutsche Kasino, untergebracht im Palais Dormitzer Am Graben/Na Příkopě 26, war eines der wichtigsten Zentren zur Förderung deutscher Kultur in Prag und damit von nahezu symbolischer Bedeutung für die Deutsch-Böhmen. Aufgrund der als zu klein und unzulänglich empfundenen Räumlichkeiten kam es bereits 1896 zu einer Konkurrenz, der damals preisgekrönte Entwurf des Straßburger Teams Kuder & Müller im Stil der Neorenaissance kam allerdings nicht zur Ausführung.[55] Insbesondere der aufwendige Bau des Obecní Dům, der in der Zeit von 1903–12 von Balšanek & Polivka, unter Beteiligung der namhaftesten tschechischen Künstler der Zeit, ausgeführt wurde und bis heute einen Höhepunkt des Prager Secessionismus darstellt, verstärkte die Intentionen, gleichfalls

54 A. Loos, Architektur 1909, in: Trotzdem, Wien 1988², S. 90 ff.

55 WBIZ 1896, S. 606, und 1901, S. 311 ff.

einen prestigeträchtigen Neubau aufzuführen. Als zusätzliche Provokation wurde auch die Situierung des Obecní Dům, schräg gegenüber, in einem bis dahin als deutsch geltenden Viertel empfunden.[56]

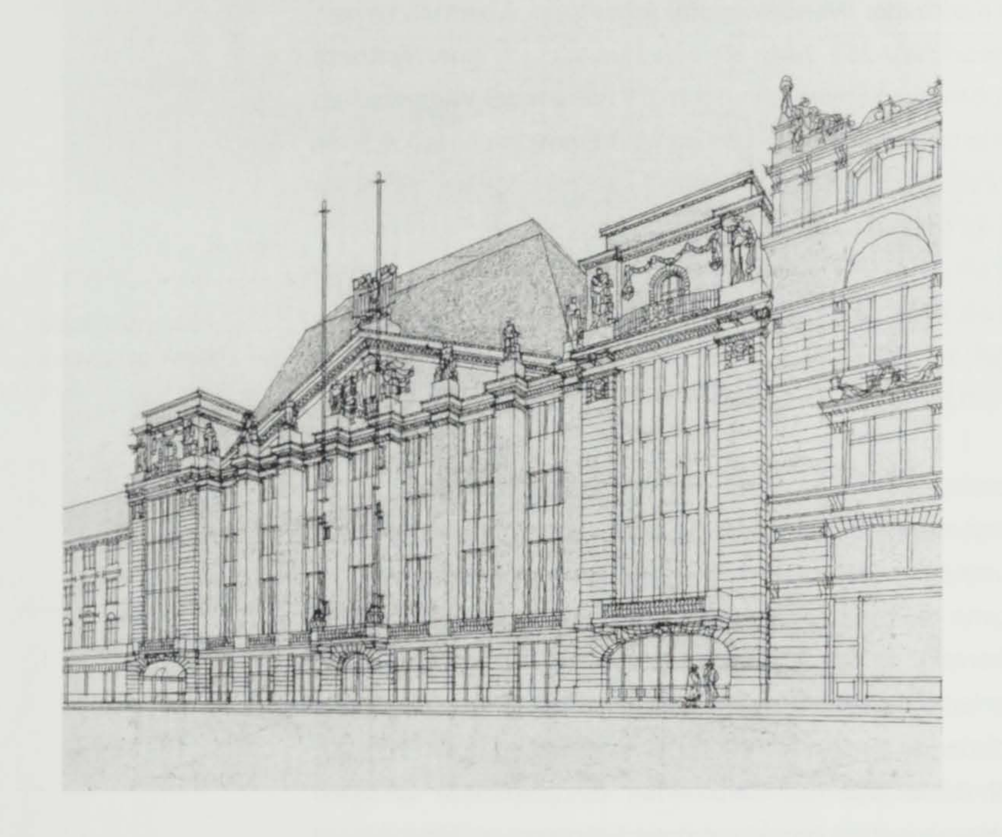
Die im Herbst 1913 vom *Verein Deutsches Kasino* ausgeschriebene Konkurrenz für österreichische Architekten deutscher Nationalität (unabhängig von ihrem derzeitigen Wohnsitz) wurde daher in den Medien mit großem Interesse verfolgt: „[...] *da diese Bauangelegenheit nicht nur als eine solche des Vereines ‚Deutsches Kasino' betrachtet wird, sondern als eine deutschböhmische bzw. im weiteren Sinne eine deutsch-österreichische.*"[57] Die Beteiligung war dementsprechend sehr groß, 72 Entwürfe wurden eingereicht. Es beteiligten sich vor allem zahlreiche Wiener Architekten, darunter auch relativ viele Wagnerschüler. In der Folge kann die Konkurrenz geradezu als Bestandsaufnahme der Situation der Wiener Architektur unmittelbar vor dem Krieg angesehen werden.

Erschwerend für die Teilnehmer waren sicherlich auch die nicht ganz einfachen Vorgaben. Der Bau sollte zwecks Aufrechterhaltung des Betriebes in zwei Etappen ausgeführt werden. Der straßenseitige Trakt sollte erst in der zweiten Baustufe durchgeführt und zwischen zwei bereits bestehende neue Bankgebäude eingegliedert werden. Im rückwärtigen Teil, bestehend aus einem Gartenflügel und zwei verbindenden Hofflügeln, sollten die Räume für öffentliche Festlichkeiten (für ca. 1.500 Personen) errichtet werden, allerdings unter Erhaltung und Einbeziehung eines bereits bestehenden Spiegelsaalgebäudes. Die Räumlichkeiten für das engere Vereinsleben sollten möglichst im 1. Stock des straßenseitigen Traktes errichtet werden, um die Erdgeschoßräume als Geschäftslokale vermieten zu können. Aufgrund dieser relativ komplizierten Anforderungen wurde auch fast die Hälfte der Entwürfe wegen Nichteinhaltung des Bauprogramms ausgeschieden. Nicht verbindlich angegeben war hingegen die Anzahl der Geschoße, auch der Stil stand zur freien Entscheidung.[58]

56 A. Janištinová, Prag und Böhmen, in: Lücken in der Geschichte, S. 44 f. (Kat.), Praha 1994, und V. Ledvinka, Obecní Dům Praha, o. J.

57 WBIZ 1913/14, S. 76.

58 Anonym, Das deutsche Kasino in Prag, in: Dt. Concurrenzen, 30/1915, H. 357.



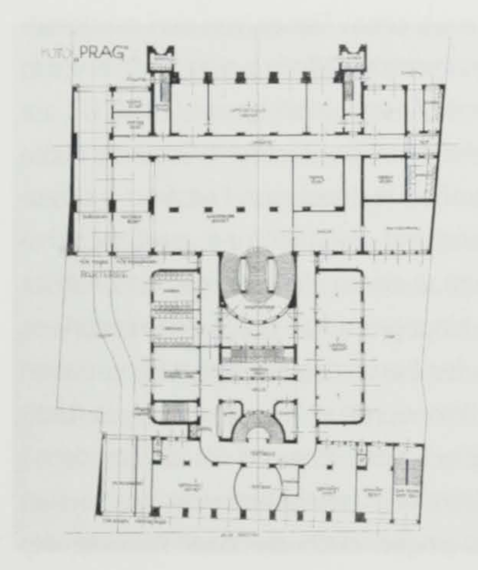


Abb. 30
Perco, Konkurrenzentwurf
Deutsches Kasino Prag, 1913,
Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Abb. 31
Perco, Konkurrenzentwurf
Deutsches Kasino Prag, 1913,
Grundriß (Wr. St. u. L. A.)

Die Motivation für Percos Teilnahme könnte vor allem in seinem relativ erfolgreichen Abschneiden beim ähnlich gelagerten Karlsbader Wettbewerb zu sehen sein. Abermals ist sein Entwurf (WV 25 – Abb. 30) von dem Versuch einer Synthese von barocken Elementen mit den Kriterien der Wagnerschen Moderne geprägt. In seiner Grundrißdisposition finden sich die für ihn typischen Merkmale, wie Axialsymmetrie und eine Vielfalt an geometrischen Konfigurationen, die in ein komplexes System eingespannt sind (Abb. 31). Kern der Anlage, der die beiden Trakte miteinander verbindet, ist der quadratische Mittelteil mit den aufwendigen, über Halbkreisen und Ellipsen konstruierten Treppenanlagen.

Diesem eher barockisierenden Grundrißschema setzt er im Aufriß einen Wagnerschen Pfeilerbau entgegen, dessen konstruktive Elemente nach außen ablesbar bleiben. Das hochgezogene Walmdach, Dreieckgiebel, Bandrustizierung und die Dekoration in der Attikazone schwächen den grundsätzlich sehr funktionalistischen Aspekt nur wenig ab. In diesem Sinn erfolgte vor allem auch die Fensteranordnung durch schmale hochrechteckige Kompartimente, die jeweils in Gruppen zusammengefaßt werden und ein Maximum an Flexibilität in der Inneneinteilung ermöglichen. Dieses von den norddeutschen Kontorhäusern stammende Motiv wurde kurz zuvor in Wien u. a. beim Trattnerhof von Rudolf Krausz (1911/12) angewendet. Auch die relativ funktionalistische Gestaltung des Untergeschoßes mit großen rechteckigen Fenstern – offensichtlich bereits in Hinblick auf die Errichtung von Geschäftslokalen konzipiert – trägt zu einem eher nüchternen Eindruck bei. Die Gartenfassade hingegen erhält durch den verstärkten Einsatz von historisierenden Elementen einen repräsentativeren Charakter.[59] Offensichtlich wurde im konservativen deutschböhmischen Prager Milieu dieser Entwurf als zu „modern" empfunden und nicht prämiert. Vom System eines nach außen ablesbaren Pfeilerbaus gingen auch die zwei Projekte des Teams Julius & Wunibald Deiniger und von Karl Ehn (Abb. 32) aus, beide Entwürfe waren nur sehr sparsam mit historisierendem Beiwerk versehen. Bezeichnenderweise kamen auch

59 DA 1915, T. 57 und N. P.

Abb. 32
Karl Ehn, Konkurrenzentwurf
Deutsches Kasino Prag, Fassade
(WBIZ 1913/14)

diese Beiträge nicht in die engere Auswahl. Ebenso war der Ohmannschüler Karl Lehrmann mit einem relativ reduziert barockisierenden Entwurf nicht erfolgreich.[60]

Nur zwei der Wiener Projektanten erreichten eine Prämierung: Rudolf Krausz, ein Vertreter einer eher traditionalistischen Richtung, der aber kurz zuvor mit seinem Trattnerhof am Graben ein Beispiel für einen klassizierenden Funktionalismus geliefert hatte, der in modifizierter Weise auch seinen Prager Entwurf prägt. Sein Projekt ging gleichfalls von einem Pfeilerbausystem aus, erzielte aber durch kannelierte Halbsäulen im Parterre einen beinahe biedermeierlichen Effekt. Vor allem seine sehr übersichtliche Raumanordnung hatte offensichtlich auf die Jury Eindruck gemacht. Eine radikale Abwendung von der Wiener Moderne zeigte der historisierende Entwurf des Teams Karl & Josef Ernstberger, das aufgrund seiner geschickten Raumanordnung gleichfalls mit einem Ankauf honoriert wurde.[61] Karl Ernstberger, wie Perco und Ehn ein Wagnerschüler, war zu diesem Zeitpunkt ein führender Mitarbeiter im Büro von Leopold Bauer und hatte sich bereits offensichtlich dessen beliebigen Umgang mit historischen Motiven zu eigen gemacht.[62]

60 WBIZ 1913/14, S. 199, und DA 1914/15, T. 73.
61 Siehe Anm. 59.
62 Ernstberger war vor allem der wichtigste Mitarbeiter Leopold Bauers bei der Handelskammer in Troppau 1908/10 (J. Vybíral 1987, S. 85).

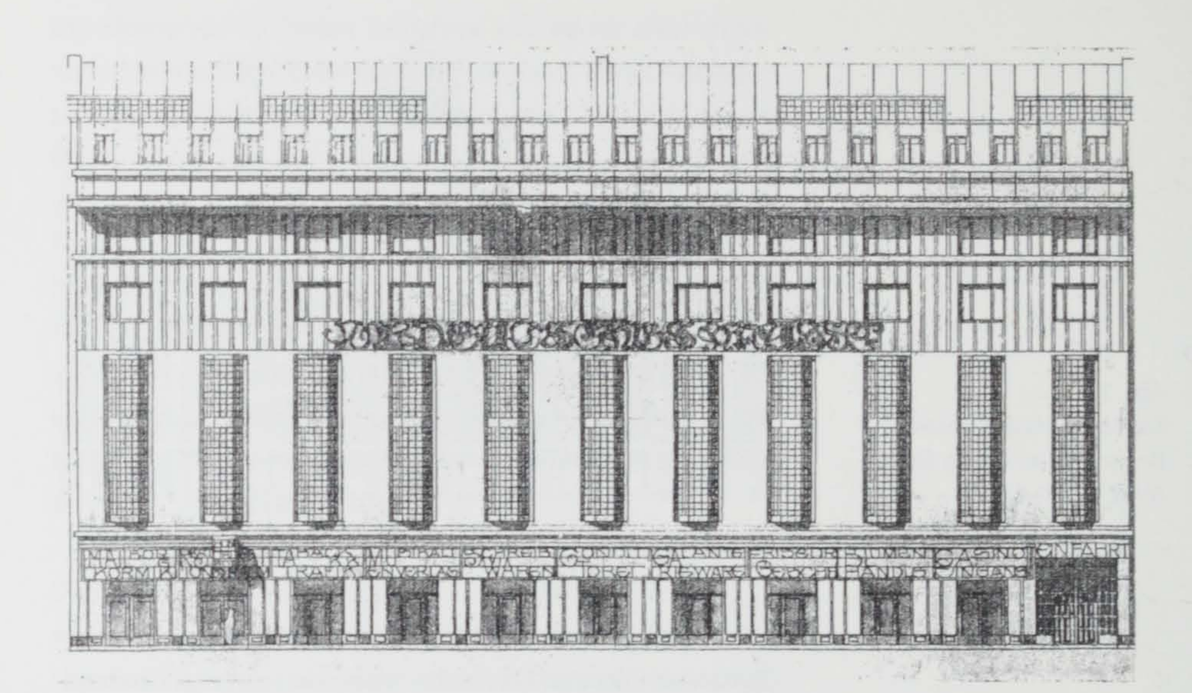


Abb. 33
Hans Fritz, Deutsches Kasino Prag, Fassade (DA 1914/15)

Den radikalsten Entwurf seitens der Wiener Architekten lieferte jedoch Hans Fritz, der die Prinzipien der Wagnerschen Moderne hier völlig kompromißlos zu Papier brachte (Abb. 33).[63] Sowohl Grundriß als auch Aufriß sind von einer strikten Orthogonalität geprägt, die Raumanordnung mit dem auf die Achse gesetzten Lichthof allerdings nicht allzu glücklich gelöst. Der Baukörper suggeriert bereits die der Avantgarde so wesentliche kubische Kompaktheit. Die glatte Fassade, von einem stark vorkragenden Gesims abgeschlossen, ist in den oberen Stockwerken vom charakteristischen Wagnerschen Rastersystem überzogen und wird in den beiden unteren Geschoßen von den durchgehenden Bay-Windows akzentuiert, die schon des längeren ein beliebtes Motiv der Wiener Moderne war. Die Absenz jeglicher Rahmung läßt die Fenster hart und völlig unvermittelt an die Wand aufgesetzt wirken. Auf historisierendes Beiwerk und Dekor wird völlig verzichtet, einzig die Beschriftung der Geschäfte und die in einer seltsamen Dialektik völlig verschnörkelte, fast unlesbare Aufschrift *Deutsches Haus* bilden eine Art ornamentaler Ausgestaltung.

63 DA 1914/15. S. 3 f. u. T. 6/7; bei Pozzetto irrtümlich als Entwurf Percos publiziert.

Gerade an diesen Entwürfen läßt sich die ganze Bandbreite der Wiener architektonischen Szene unmittelbar vor dem Krieg festmachen. Das Spektrum reichte vom progressiven Entwurf von Fritz, zweifellos in Richtung der Avantgarde der zwanziger Jahre weisend, bis zum betont historisierenden Projekt von Ernstberger. Dazwischen die Versuche von Ehn und Perco, das repräsentative Defizit der funktionalistischen Richtung mit klassizierenden und monumentalisierenden Elementen auszugleichen. Signifikant für die Verengung und Rückwärtsgewandtheit des geistigen Klimas der deutschsprachigen Volksgruppe in Böhmen war jedoch die Entscheidung der extrem konservativ ausgerichteten Jury.[64] Dementsprechend waren auch die aus Wien kommenden Preisrichter, wie Franz v. Krauss und Ferdinand Fellner, Vertreter einer traditionalistischen Ausrichtung. Bevorzugt wurden Entwürfe in einem neobarocken Stil, der sich aber nicht nach Wien, sondern eher an reichsdeutsche Richtungen, insbesondere die Dresdner Schule, orientierte. Die aktuellen Entwicklungen seitens der Wiener Moderne wurden völlig ignoriert. Generell fanden die Projekte aus der Wagner- und auch Ohmannschule keine Beachtung.[65] Daß die zeitgleich laufenden tschechischen kubistischen Strömungen in diesem Umfeld überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurden, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung.

Die Jury verlieh dem wenig inspirierten neobarocken Entwurf A. Payrs aus Innsbruck, der mit der Raumanordnung ebenfalls nicht überzeugen konnte (was sogar angemerkt wurde), den 1. Preis mit dem Hinweis, daß *„seine Fassade die einheimischen Barockformen in glücklicher Weise verwertet* […] *und das Wesen eines deutschen Vereinshauses gut zum Ausdruck bringt"*. Infolge des Kriegsausbruchs kam es jedoch zu keiner Realisation. Erst 1933 wurde – allerdings unter gänzlich anderen Voraussetzungen – ein sog. *„Deutsches Haus"* in Prag errichtet.[66]

64 Siehe dazu Jindřich Vybíral, Das andere Haus. Die deutsche und österreichische Architektur in Mähren und Schlesien in den Jahren 1890–1938, in: Jiny Dům (Hg. Narodní galerie v Praze), Prag 1993.
65 1913/14, S. 139 ff.
66 Siehe Anm. 58 u. 59; auch unmittelbar nach Kriegsende fehlte es an finanziellen Mitteln, erst 1933 konnte das Projekt realisiert werden. Der Zeitpunkt könnte dafür sprechen, daß eine finanzielle Unterstützung seitens der NS-Machthaber in Deutschland erfolgte. Der von F. Lehmann ausgeführte Bau mußte sich auf den Hoftrakt beschränken, die Straßenfront zum Graben durfte nicht mehr verändert werden (Das deutsche Haus in Prag, in: Moderne Bauformen 1935, S. 225 ff.) – der Bau besteht heute noch.

# 2 Die ersten Realisationen

## Zwei Mietshäuser in der Leopoldstadt

Neben den im vorangegangenen Abschnitt dargelegten Wettbewerbsbeteiligungen (auf einige unbedeutendere Projekte wurde nicht eingegangen) kam Perco – begünstigt durch eine allgemeine Baukonjunktur kurz vor dem Kriegsausbruch – erstmals in die Situation, seine Entwürfe zu realisieren. Nachdem er kurzfristig wieder bei Hubert Gessner gearbeitet hatte, machte er sich 1913 selbständig. Seine realisierten Bauten aus dieser Zeit sind allerdings keine in Eigenverantwortung ausgeführten Projekte, sondern jeweils Auftragsarbeiten für andere Architektenbüros – sein Name scheint in den baupolizeilichen Akten nicht auf. Hinweise auf seine Autorenschaft bieten vor allem seine eigenen Aufstellungen und zeitgenössische Publikationen unter Nennung seines Namens. Auch ein Teil der in den Planungsarchiven erhaltenen Pläne trägt eindeutig seine Handschrift. Der Umstand, daß er – obwohl zu diesem Zeitpunkt bereits selbständig – nur als Subunternehmer Aufträge erhalten konnte, reflektiert nicht zuletzt die prekäre soziale Situation der Architekten zu diesem Zeitpunkt.

### *Der Fürstenhof – Praterstraße 25 (WV 24) 1913*

Ein umfangreiches und auch anspruchsvolles Bauvorhaben war das *Wohn- und Geschäftshaus* auf der Praterstraße 25, nach dem dort befindlichen Kaffeehaus auch *„Fürstenhof"* genannt. Die Einreichpläne datieren vom April 1913, die Auswechslungspläne vom Juni bzw. November 1913.[67] Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß Perco einen Großteil dieses Jahres mit der Ausarbeitung des Projektes befaßt war. Obwohl die

67 E. Z. 1367 (MA 37). Zu den Quellenangaben siehe auch in den jeweiligen WV-Nummern.

Baupläne offiziell vom Architektenbüro Georg Spielmann (gleichzeitig auch einer der drei Miteigentümer) eingereicht wurden, wurde der Bau im *Architekt* 1914/15 unter Percos Namen umfassend publiziert. Auch er selbst führt das Objekt als eigenständig ausgeführten Bau in einer 1941 abgefaßten Liste auf.[68] Ob er allerdings nur mit den Fassadenentwürfen befaßt – damals ein durchaus gängiger Usus – oder auch für die Gesamtkonzeption verantwortlich war, ist nicht ganz eindeutig zu klären. Allerdings weisen einige nicht ganz unwesentliche Umstände, die in der Folge erläutert werden, doch eher auf eine Gesamtverantwortung Percos hin.



Abb. 34
Perco, Wohn- und Geschäftshaus „Fürstenhof" 2, Praterstr. 25, Lageplan (MA 37)

Sowohl von der Situierung als auch von den funktionellen Anforderungen her stellte dieser Bau eine äußerst komplexe Aufgabe dar. Das zu verbauende Areal bestand aus zwei Baulosen

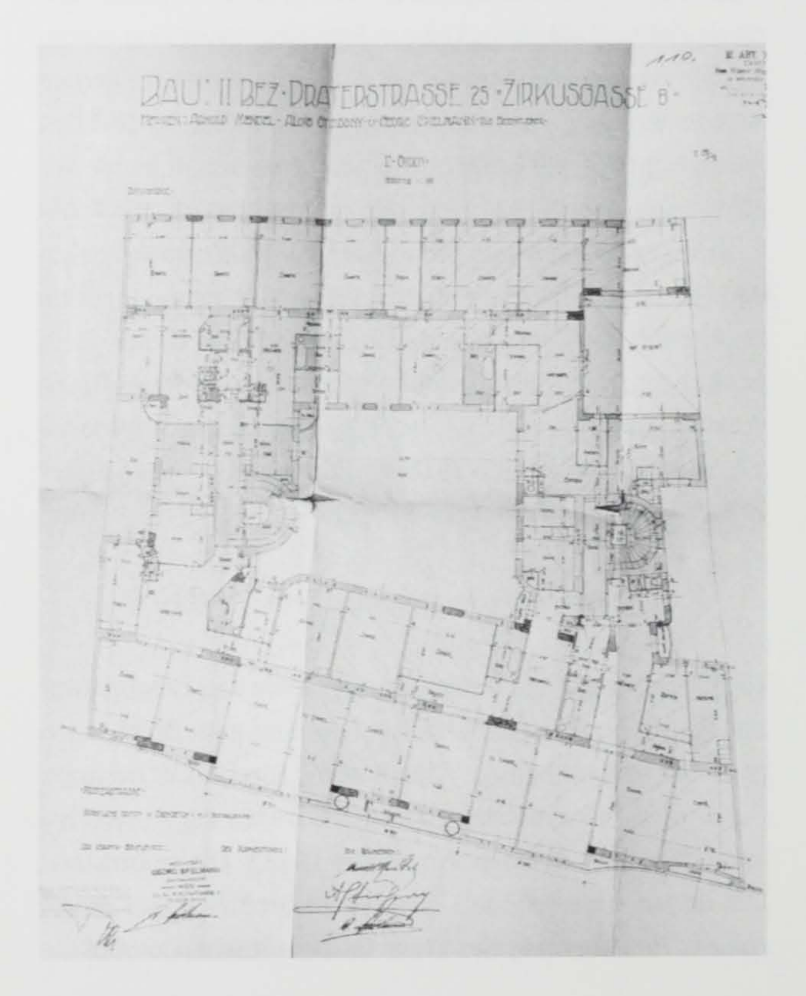


Abb. 35
Perco, Wohn- und Geschäftshaus „Fürstenhof" 2, Grundriß (MA 37)

68 DA 1914/15, T. 55/56/57, und Rudolf Perco/Lebenslauf, Mai 1941 (N. P.).



Abb. 36
Fürstenhof, Fassade
(DA 1914/15)

mit jeweils einem straßenseitig gelegenen Trakt zur Zirkusgasse bzw. Praterstraße (wobei letzterer wieder ein Doppelhaus mit zwei Eingängen war), die zusammengelegt wurden und durch einen zentralen Hof miteinander verbunden waren (Abb. 34 und Abb. 35).[69] Zusätzlich wurde durch den Einsatz von drei weiteren kleinen Lichthöfen ein Mindestmaß an Beleuchtung auch für die nach innen liegenden Räumlichkeiten ermöglicht. In den oberen Stockwerken befanden sich die repräsentativen Wohnungen, im Dachgeschoß ein Atelier. In den beiden unteren Geschoßen waren an der Front zur Praterstraße ein Kaffee-

69 Der gesamte Komplex umfaßt drei Hausnummern: Praterstr. 25 u. 25a und Zirkusgasse 8, wird aber in den baupol. Akten unter einer einheitlichen Aktenzahl geführt – siehe dazu Anm. 67.

haus und diverse Geschäftslokale situiert. Während im Trakt an der Zirkusgasse ein über zwei Geschoße reichendes Theater, die sog. *Rolandbühne*, untergebracht war. Im Souterrain befanden sich außerdem verschiedene Wirtschaftsräume und Magazine.

Diese sehr komplexe Situation bedingte eine sehr ausgeklügelte Lösung der verschiedenen Eingangsbereiche, die alle zur Praterstraße ausgerichtet waren (Abb. 36). Das Kaffeehaus besaß einen eigenen, in der Mittelachse der Front situierten Eingang. Seitlich befanden sich die Zugänge zu den beiden Stiegenhäusern, von wo die Wohnungen und die Geschäfte zu erreichen waren. Das Entree zum Theater, abermals ein völlig getrennter Bereich, befand sich ganz links außen, während die Theaterausgänge in die Zirkusgasse mündeten. Wer auch immer für diese Disposition verantwortlich war, er löste die Anforderungen an die – durch verschiedene Funktionen bedingten – unterschiedlichen Bewegungsabläufe der Benutzer in souveräner Weise. Die Anordnung der diversen Eingänge, unter Wahrung des optischen Gesamteindrucks der Fassade – vor allem in Hinblick auf Symmetrie –, kann daher durchaus als Indiz für ein Gesamtkonzept von Perco angesehen werden. Bot doch insbesondere die Front zur Praterstraße mit ihrem äußerst repräsentativen Anspruch dem Architekten zum ersten Mal die Möglichkeit, seine für ihn ganz charakteristischen Vorstellungen umsetzen.

Der Typus des Wohn- und Geschäftshauses mit Mietwohnungen im oberen Bereich und Nutzung der unteren Geschoße für kommerzielle Zwecke stellte eine relativ neue Bauaufgabe dar und hatte in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine besondere Ausformung erfahren. Vor allem Otto Wagner und sein Kreis, u. a. Plečnik und Fabiani, hatten auf diesem Gebiet in Wien Bahnbrechendes geleistet. Insbesondere in der Inneren Stadt, deren Modernisierung nach dem Abschluß des Ringstraßenprojektes zu Anfang des 20. Jahrhunderts eingesetzt hatte, wurden zahlreiche, oft sehr bemerkenswerte Bauten dieses Typus errichtet. Das Übergreifen dieses Modernisierungsschubes auch auf die angrenzenden Bezirke war nur eine

logische Konsequenz der Stadtentwicklung. In der formalen Genese dieses Bautypus läßt sich im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende eine Tendenz zu einem immer rigider werdenden Funktionalismus feststellen, der mit dem Looshaus am Michaelerplatz seinen Höhepunkt gefunden hatte. Indes setzte jedoch bald wieder eine Trendumkehr ein und führte zu einer verstärkten Hinwendung zu einer historisierenden Formensprache – durchaus parallel mit den in der Wagnerschule beobachteten Tendenzen. Perco, der ja auch bereits an der Akademie mit dieser Aufgabenstellung konfrontiert worden war, reflektiert mit seinen beiden äußerst unterschiedlich gestalteten Fassaden dieses Objektes die Ambivalenz dieser Entwicklung.

Die zur Praterstraße gerichtete Front wurde als Hauptfassade aufgefaßt und den repräsentativen Ansprüchen der Zeit entsprechend in ein neoklassizistisches Gewand gehüllt. Die konstruktiven Elemente des nach damaligen modernsten technischen Anforderungen in Betonskelettbauweise ausgeführten Baus bleiben nach außen zwar ablesbar, werden aber durch Säulen- und Pilasterstellungen auf der Höhe der Mittelgeschoße monumental überhöht. Die theatralische Wirkung wird noch durch eine zunehmende Dynamisierung der plastischen Durchgestaltung zur Mitte hin gesteigert, kulminierend in den konvex vorschwingenden Balkonbrüstungen. Dieser Tendenz folgt auch die Attikazone mit plastisch durchgeformten – fast kubistoid zu nennenden – Konfigurationen in der Traufzone und den Jahreszeitenallegorien von dem Bildhauer A. Canciani. Den Abschluß bildet die Dachzone mit halbrunden Gaupen und dem verspielten Dachreiter. Dieser repräsentativen Überbetonung des Wohnbereichs steht jedoch die völlig nüchtern-funktionalistisch durchgestaltete Geschäftszone gegenüber. Die erhaltenen Baupläne zeigen die sukzessive Annäherung an dieses anspruchsvolle Konzept, das in seiner Gesamtheit erst im zweiten Auswechslungsplan aufscheint. Der wesentlich schlichtere Einreichplan war viel stärker einem orthogonalen Rasterschema verpflichtet und verzichtete weitgehend auf eine figurale Ausgestaltung.[70]

70 Fassadenrisse: Einreichplan vom 25. 4. 1913 und Auswechslungsplan vom 9. 11. 1913 (E. Z. 1367/MA 37).



Abb. 37
H. u. F. Gessner,
Versicherungsanstalt der österreichischen Eisenbahner, Wien 6,
Linke Wienzeile 48–52, um 1912
(Prokop)

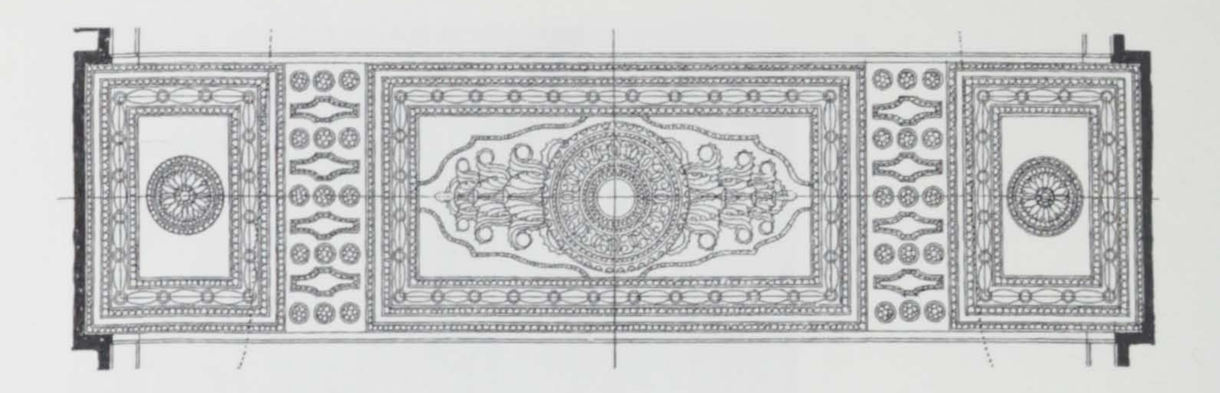
In weiten Bereichen zeigt diese Fassadendurchgestaltung eine große Affinität zu den zeitgleichen Bauten der Brüder Gessner, bei denen Perco ja jahrelang gearbeitet hatte. Das Gebäude der *Versicherungsanstalt der Eisenbahner* auf der Linken Wienzeile oder ein gleichfalls vom Büro Gessner errichtetes Wohnhaus in der Kettenbrückengasse zeigen sehr ähnlich gestaltete klassizierende kannelierte Pilaster und Halbsäulen. Auch die Motive einer Mittelloggia und eines halbrunden Dachfensters sind als Versatzstücke bei diesen Objekten zu finden (Abb. 37). Bei Perco wird dieses Instrumentarium allerdings noch weiter monumentalisiert und dekorativ überhöht. Charakteristisch ist jedoch der unkanonische Umgang mit den klassischen Motiven, im Gegensatz zu den konventionellen historistischen Bauten. Kapitelle werden beispielsweise zu einem integrierenden Bestandteil eines schmalen Frieses und sind als solche kaum wahrzunehmen.

Der ungeheuer repräsentativen, plastisch durchgeformten Fassade an der Praterstraße stellt Perco jedoch die nüchterne glatte Front der Zirkusgasse als Antithese entgegen (Abb. 38). Selten kann man den Niederschlag der gegenläufigen Tenden-



Abb. 38
Fürstenhof, Fassade
Zirkusgasse (DA)

zen der Wiener Architektur besser beobachten. Hier werden zur Gänze die Kriterien der rationalen Tendenzen der Wagnerschule, wie tafelförmige Durchgestaltung, orthogonale Rasterung und nahezu völliger Verzicht auf ornamentale Ausgestaltung, eingesetzt. Der Dekor konzentriert sich auf die Unterseite des stark vorkragenden Daches und die Parapetts der Fenster der unteren Geschoße. Diesen ausgeprägt unterschiedlich gestalteten Fassaden entspricht bemerkenswerterweise auch die soziale Differenzierung der Wohnungen. Die zur Praterstraße gelegenen sind für den Standard des gehobenen Bürgertums ausgerichtet. Jede Einheit umfaßt fünf bis sechs Zimmer (teilweise in einer Art Enfilade angeordnet) und diverse Neben-



räume, alle sind mit einer Loggia oder Balkon ausgestattet. Wesentlich bescheidener sind dagegen die zur Zirkusgasse gelegenen Wohnungen mit nur zwei bis drei Zimmern, auch fehlen hier die Balkons.

Abb. 39
Fürstenhofs, dekoratives Detail der Decke der Rolandbühne (DA)

Der Bau entsprach sowohl konstruktiv – wie der Einsatz eines Stahlbetonskelettes – als auch ausstattungsmäßig dem höchsten Standard der damaligen Zeit. Alle Wohnungen verfügten über ein Bad, und ein Lift steigerte die Wohnqualität der oberen Geschoße. Das sorgfältig bis ins Detail durchgestaltete Ornament des Liftgitters steht in der Tradition der sehr qualitätvollen Entwürfe für Metallarbeiten, wie sie generell für viele der Wagnerschüler prägend waren und vor allem in den Ateliers von Leopold Bauer und Hubert Gessner zu einem speziellen Höhepunkt geführt wurden. Nach den gleichen Prinzipien sind auch die Balkongitter gestaltet. Grundsätzlich ist die dekorative Ausgestaltung des Gebäudes, die bis ins kleinste Detail geht, noch ganz der Idee des Gesamtkunstwerkes verpflichtet. Wie ein Leitmotiv sind die dekorativen Hauptthemen Rosette, Kartusche und Lyra sowohl an den Fassaden als auch an den Stiegenhausfenstern und Liftgittern angebracht. Auch die Decke, Wände und die Balkonbrüstung des Theatersaales der *Rolandbühne*, dessen Inneneinrichtung – wie erhaltene Pläne im Nachlaß beweisen – gleichfalls von Perco entworfen wurde, war mit diesen Dekorationsmotiven versehen (Abb. 39).[71]

71 Ein Schnitt des Theatersaales mit Dekorationsmotiven ist im Nachlaß von Perco erhalten – dieselben Details sind auch im Architekt 1914/15 publiziert.

## *Das Eckhaus Taborstraße 1–3/ Obere Donaustraße 10 (WV 28) 1913/14*

Noch während Perco mit der Ausarbeitung der Pläne für das Projekt des *Fürstenhofes* beschäftigt war, erhielt er von der Firma des Stadtbaumeisters Guido Gröger im Frühjahr 1913 einen weiteren Auftrag für ein *Wohn-Geschäftshaus* auf dem Eckgrundstück *Taborstraße 1–3/Obere Donaustraße 10*. Auch in diesem Fall scheint auf den Einreichplänen nur der Name dieses Unternehmens auf.[72] Der Hinweis auf die Autorenschaft Percos ist abermals seinem Lebenslauf aus dem Jahre 1941 zu entnehmen, wo er dieses Objekt als selbständig ausgeführten Bau anführt.[73] Diese Angabe wird auch durch die zeichnerische Durcharbeitung der Einreichpläne (besonders der dekorativen und skulpturalen Details), die unzweifelhaft von seiner Hand stammen, erhärtet. Ebenso sind die Affinitäten zum *Fürstenhof* unübersehbar. Die zeitliche Überschneidung mit dem Praterstraßenprojekt könnte ein Indiz dafür sein, daß Perco in beiden Fällen nicht als Angestellter der jeweiligen Firma (wie seinerzeit bei den Brüdern Gessner), sondern möglicherweise als eine Art freier Subunternehmer die Pläne ausgeführt hat.[74] Bauherr dieses Projektes war Emil Reitmann, der – ähnlich wie Guido Gröger – ebenfalls über eines der großen Wiener Baubüros verfügte. Diese Konstellation reflektiert die Schwierigkeit, die eigentlichen Planverfasser vieler, oft sehr bemerkenswerter Bauten dieser großen Firmen auszumachen.

Die Einreichpläne datieren vom Juni 1913, die letzten Auswechslungspläne sind vom 3. August 1914, wurden also nur einige Tage nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges eingereicht. Das auch durch seine städtebauliche Situation sehr bemerkenswerte Gebäude ist somit wahrscheinlich das letzte in der Reihe der großen Wiener Wohn-Geschäftshäuser. Auch dieses Projekt mußte nach den bei diesem Typus üblichen unterschiedlichen funktionellen Anforderungen, wie Wohnungen, Büros, Geschäfte, Magazine und einem Kinosaal, organisiert werden.

72 E. Z. 391/ MA 37.

73 Rudolf Perco, Lebenslauf, Mai 1941 (N. P.).

74 Auch Perco selbst gibt in seinen Lebensdaten nur eine Tätigkeit bei Hubert Gessner und Ohmann und später (zu Beginn des Zweiten Weltkrieges) bei Franz Kaym an (Perco, Lebenslauf/N. P.).




Abb. 40
Perco, Wohn- und Geschäftshaus, Wien 2, Taborstraße 1–3, 1913/14, zeitgenössisches Foto (ÖNB)

Perco nutzte sowohl die Ecklage (mit einer Front zum Donaukanal) als auch die Situierung an der erst 1911 errichteten Ferdinandbrücke[75] mit den ihm eigenen Fähigkeiten zu einer effektvollen städtebaulichen Inszenierung (Abb. 40).[76] Ein sensibles Eingehen auf die umgebenden Bauten zeigen sowohl die Abschrägung der Ecke, analog dem Haus gegenüber, als auch die den Mittelrisalit betonenden Ecktürmchen mit Fahnenmasten. Ambivalent bildet der Bau sowohl Tor als auch repräsentative Überleitung vom innerstädtischen Bereich zum zweiten Bezirk.

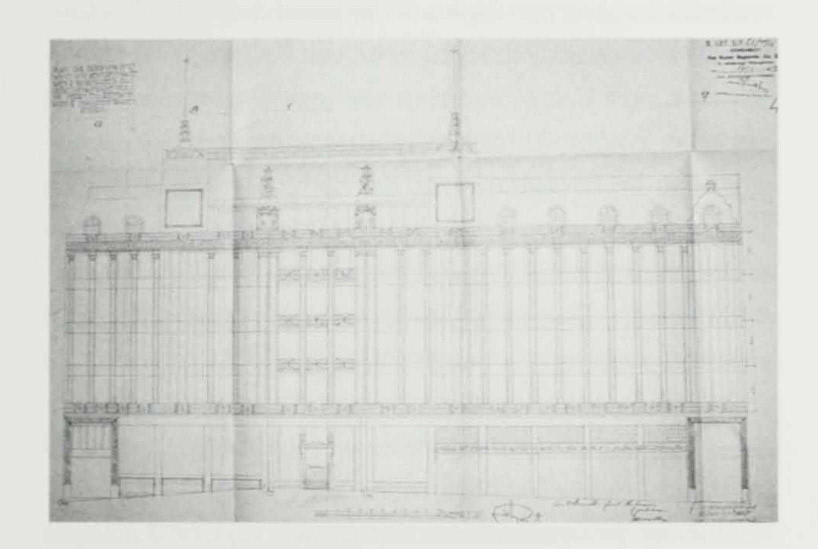
Die räumliche Anordnung folgt in ihrem Grundschema weitgehend dem *Fürstenhof*. In gleicher Weise führen zwei seitlich gesetzte Eingänge zu den beiden Stiegenhäusern und ein eigener, zentral an der Ecke situierter Zugang zum Kinosaal. Bei der Außengestaltung geht Perco aber teilweise andere Wege. Die gerüstartige Struktur der Fassade ist sehr stark von der Skelettbauweise in Stahlbeton geprägt. Eine Monumentalisierung

75 Die Brücke wurde nach dem Ersten Weltkrieg aus Dankbarkeit für die Schwedenhilfe in Schwedenbrücke umbenannt.

76 Ein zeitgenössisches Foto (Archiv d. Hist. Museums d. Stadt Wien/Nr. 135.053/3) gibt das städtebauliche Konzept von Perco wieder. Das Gebäude selbst wurde während des Zweiten Weltkrieges stark in Mitleidenschaft gezogen und 1960 von Carl Appel einem weitgehenden Umbau unterzo-

erfolgt jedoch durch die Pfeiler in Riesenordnung und die rhythmische Differenzierung der Fensterachsen. Seitlich des schräg gestellten Mittelrisalits kommen die beiden unterschiedlich langen Straßenfronten zu liegen. Eine zusätzliche Akzentuierung erfährt dieses Organisationsschema in den beiden jeweils von teleskopartig ausgeformten Dachreitern bekrönten Risaliten, die ambivalent auch als gerüstartig strukturierte Türme gelesen werden können. Die Auflösung der Fenster in schmale hochrechteckige Kompartimente war zu diesem Zeitpunkt eine gängige Methode, um eine flexible Unterteilung der Räume zu ermöglichen. Dieser Funktionalität und „Modernität" der Fassade stellt Perco jedoch die dekorative Ausgestaltung der Attikazone geradezu dialektisch entgegen (Abb. 41). Kapitelle, Friese und Brüstungen sind überreich ornamentiert. Genien und Putti halten Festons und Vasen empor. Die vier weiblichen Figuren erinnern an die Jahreszeitenallegorien des *Fürstenhofes*.

Abb. 41
Perco, Taborstr.,
Detail der Fassade
(MA 37 )



gen, der vom ursprünglichen Aussehen fast nichts mehr verriet. 1998 wurde der Bau völlig abgerissen, derzeit (2000) wird an dieser Stelle ein Neubau nach den Plänen von Hans Hollein errichtet.

Diese – aus heutiger Sicht – formalen Widersprüchlichkeiten und Zwiespältigkeiten sind aber nicht allein für Perco, sondern für einen Großteil des Wiener Architekturgeschehens zu diesem Zeitpunkt charakteristisch. Auf die Bauten der Brüder Gessner wurde schon hingewiesen. Den absoluten Höhepunkt dieser neohistorisierenden barock-klassizierenden Phase des Wagnerkreises stellte jedoch zweifellos Leopold Bauers mega-

lomanes Projekt der Österr.-Ungarischen Bank dar, dessen Spatenstich im Juli desselben Jahres erfolgte, das aber infolge des Kriegsausbruchs nur zu einem kleinen Teil realisiert wurde. Auch dieses Unternehmen war geprägt von einem Schwanken zwischen Modernität und retrospektiven Tendenzen. Gleichfalls hätte hier eine moderne Skelettbauweise, mit einem zitathaften Hinweis auf den Topos des amerikanischen Wolkenkratzers, eingesetzt werden sollen: Das Hauptgebäude war mit einem 90 m hohen Turm konzipiert.[77] Als Kontrapunkt zu dieser Modernität war ein überschwengliches, phantastisch-barockes Formenrepertoire vorgesehen – ein Schwanengesang der untergehenden Monarchie.

Im Zusammenhang mit diesem Projekt legte Leopold Bauer, dessen Einfluß zu diesem Zeitpunkt nicht hoch genug veranschlagt werden kann, 1913 die theoretischen Grundlagen dieser Tendenzen nieder. In der Baubeschreibung der Österreichisch-Ungarischen Bank setzt er sich mit den architektonischen Anforderungen, repräsentativen Anspruch und Funktionalität in Einklang zu bringen, umfassend auseinander.[78] Im Sinne der Wagnerschule lehnt er die Bankbauten der neunziger Jahre im Renaissancestil, die kompakte Mauermassen verlangen und daher unvereinbar mit der modernen Pfeilerbauweise sind, scharf ab und betont den Primat der Zweckmäßigkeit „[...] *auch wenn dabei ästhetische Gesetze verletzt werden*". Andererseits bekennt er sich aber dazu, Rückgriffe auf die Vergangenheit zu machen, und beschwört *„die Erinnerung an das uns Wohlvertraute und Bekannte"*.

Bezeichnenderweise schätzte Perco nach eigenen Aussagen sowohl die Brüder Gessner, mit denen er jahrelang zusammengearbeitet hatte, als auch Leopold Bauer ungemein.[79] Seine beiden Wohn-Geschäftshäuser folgen in ihrer Intention, Funktionalität mit ästhetischen Anforderungen der Zeit zu vereinen, ganz den Theorien Bauers. Auch Perco scheut sich nicht, Rückgriffe auf historische Stilelemente zu machen, transformiert diese jedoch und setzt sie unkanonisch ein. Ebenso folgt die Konzentration von Dekor und figuraler Ausgestaltung

77 F. Feldegg 1918, S. 17 und 42 ff. Infolge des Kriegsausbruchs wurde nur das Druckereigebäude ausgeführt, jetzt das Gebäude der Nationalbank.

78 L. Bauer, Neubauten der Österr.-Ungarischen Bank in Wien, Wien 1913.

79 In einer tagebuchartigen Aufzeichnung zur Situation der Wiener Architektur anfangs der zwanziger Jahre bezeichnet Perco Josef Plečnik, Hubert Gessner und Leopold Bauer als die größten Architekten (N. P.).

dem Postulat Bauers, der im Sinne von Ökonomie den Einsatz von „Schmuck" nur an einigen wenigen gut sichtbaren Stellen fordert.

### Die Kriegerdenkmäler

Der Kriegsausbruch im Sommer 1914 bedeutete ein abruptes Ende jeglicher Bautätigkeit in Wien. Die Banken stellten sofort die Kredite ein, die Arbeitskräfte mußten einrücken, sogar bereits begonnene Projekte wurden oft nicht mehr fertiggestellt. Der damals dreißigjährige Perco wurde gleich zu Kriegsbeginn als Leutnant der Reserve eingezogen und nach dem Kriegseintritt Italiens 1915 an die italienische Front versetzt. Der Krieg wird, wie zahlreiche Fotos zeigen, durchaus positiv als männliches Abenteuer erlebt, er selbst hebt auch später nicht ohne Stolz seine Verwundung und Auszeichnung hervor. Außerdem konnte er seine Tätigkeit als Architekt – wenn auch eingeschränkt – weiterführen. Der Krieg war sogar Anlaß für einige künstlerisch äußerst fordernde Aufträge.

Noch im Sommer 1914 erhielt er von Margarete Stonborough-Wittgenstein den Auftrag, ihre kurz zuvor erworbene Villa Toscana in Gmunden um- und auszubauen. Dieses Vorhaben erstreckte sich bis in die Mitte der zwanziger Jahre und wird noch eigens zu besprechen sein. Ende 1915 wurde er außerdem seitens der österreichischen Militärbehörde mit einem äußerst prestigeträchtigen Denkmalprojekt beauftragt. Die relativ ausführlichen zeitgenössischen Publikationen reflektieren die Bedeutung, die diesem Vorhaben damals zugemessen wurde.[80]

Nach dem Kriegseintritt Italiens 1915 und der äußerst verlustreichen österreichischen Abwehr der Offensive im Herbst des Jahres sollte in Gedenken der zahlreichen Gefallenen ein *Heldendenkmal und Ossuarium in Trient* errichtet werden (WV 32). Planung und Bau erstreckten sich bis zur feierlichen Ein-

80 WBIZ 1916/17, S. 59 ff., und 1917/18, S. 26, T. 21–24 und Festschrift zur Einweihung, Trient 1917.

weihung im Dezember 1917. Das Projekt hatte einen demonstrativ politischen Charakter. Trient galt als Hochburg der Irredenta, 1916 wurde hier der italienische Freiheitskämpfer Cesare Battisti hingerichtet. Für Perco, der ja selbst zu einem Teil italienischer Herkunft war, stellte dieser Auftrag anscheinend keinerlei persönlichen Konflikt dar. Seine Assimilation und Identifikation mit der deutschsprachigen Zentralgewalt war zu diesem Zeitpunkt, wie seine Beteiligung an betont deutschnational ausgerichteten Wettbewerben bereits gezeigt hat, schon zur Gänze vollzogen.

Der Auftrag für den Bau des Heldendenkmals war für Perco eine Aufgabenstellung, die wie keine andere seinen Intentionen und Vorstellungen von Architektur und Baukunst entgegenkam, die aber durchaus dem Zeitgeist entsprachen. Auch Loos ordnete schließlich nur Grabmal und Denkmal dem Bereich der Kunst zu. Bereits in seiner Akademiezeit hatte Perco sich mehrmals mit dem Thema des Denkmales auseinandergesetzt, die Beschäftigung damit stellte geradezu einen der Schwerpunkte in der Ausbildung dar. Auch späterhin sollte die Beschäftigung mit diesem Bereich der Architektur sein Schaffen wie ein roter Faden durchziehen. Außerdem kam dieser Auftrag auch Percos monumentalisierenden und antikisierenden Tendenzen sehr entgegen.

In Trient sollten der Typus des Grabmals (ein Ossuarium für die Gebeine der Gefallenen) und Denkmals in Übereinstimmung gebracht werden. Sowohl der genaue Ort der Aufstellung als auch die Gestaltung standen nicht von Anfang an fest. Eine nicht realisierte Entwurfsskizze im Nachlaß zeugt von der Neigung des Architekten zu dramatischen Effekten. Ursprünglich plante er, das Heldenmal in einem kulissenhaften Einbezug der Landschaft auf dem Bergrücken des Doss Trento hoch über der Etsch weithin sichtbar zu errichten.[81] Diese Idee wurde schließlich aufgegeben – möglicherweise aus Kostengründen –, und man wählte den alten Trientiner Friedhof als Aufstellungsort, eine klassizistische Anlage aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die sich aus zwei quadratischen hofförmigen,

81 Entwurf des Lageplanes (N. P.).

von Arkaden abgeschlossenen Plätzen (Vecchio und Nuovo Camposanto) konstituierte. Im Zentrum des Nuovo Camposanto wurde schließlich das Heldendenkmal errichtet. Schon vom Ambiente war daher ein klassizierender Formenapparat vorgegeben, der von Perco nur allzu bereitwillig weitergeführt wurde.

Die sukzessive Annäherung an die endgültige architektonische Form – durch mehrere Entwürfe überliefert – zeigt eine sich steigernde Hinwendung zu Monumentalität und Pathos. Das ursprüngliche Konzept sah nur einen frei stehenden monumentalen Sarkophag vor (in dem sich das Ossuarium befand), aufgesetzt auf einem steinernen, nach unten abgetreppten Sockel; darüber hinaus war keine weitere architektonische Ausgestaltung geplant. Der Sarkophag war von einem trophäenhaltenden bronzenen Adler bekrönt, an den Eckpilastern waren trauernde weibliche Allegorien angebracht, die das schwere Kranzgesims stützen. Im Zentrum der beiden Längswände befanden sich Tondi mit der Darstellung von gefallenen Soldaten. Ausgeführt wurde diese Arbeit von dem Bildhauer Remus Stringari. Zeitgenössische Berichte belegen, daß sowohl das ikonographische Programm als auch der Entwurf der dekorativen Details auf Perco selbst zurückgehen.[82] Die Ausgestaltung dieses Teils unterlief keiner Veränderung mehr.

Dieses ursprüngliche relativ schlichte Konzept erfuhr in einer weiteren Planungsphase jedoch eine Steigerung zum Pathetischen. Um eine optische Abgrenzung und Überhöhung des Sarkophags zu erreichen, griff Perco, nachdem er mehrere Entwurfsvarianten verworfen hatte, schließlich auf den für Gedenkbauten klassischen Typus eines Monopteros zurück. Dieses Thema beschäftige ihn schon des längeren. Bereits 1911 entstand eine nicht publizierte und auch nicht näher bezeichnete *Studie* (WV 16 – Abb. 42) einer Ringhalle mit einem aufwendigen Propylon, die möglicherweise als Ausgangsbasis für das schließlich realisierte Projekt gedient haben könnte (Abb. 43).

82 WBIZ 1916/17, S. 60.




Abb. 42
Perco, Studie 1911
(Wr. St. u. L. A.)

Bezeichnend für Perco ist jedoch, im Gegensatz zur historistischen Auffassung des 19. Jahrhunderts, der ganz bewußt unkanonische Umgang mit den klassischen Motiven, die transformiert und gebrochen werden. Anstelle von Säulen treten polygonale Pfeiler, die jeweils in vier Gruppen zusammengefaßt werden. Diese Anordnung ermöglicht sowohl von vorne als auch von der Seite Blickachsen auf den Sarkophag. Auch die Kapitellform hält sich nicht an die klassischen Vorbilder, und das Motiv eines Propylons wird nur durch zwei vorgestellte Pfeiler angedeutet. Den ringförmigen Architrav bekrönen achtzehn Opferschalen, deren Rauch an Gedenktagen zum Himmel stieg. Der bewußte Einbezug von außerarchitektonischen Mitteln wie Feuer und Rauch in das Gesamtkonzept (nahezu alle zeitgenössischen Abbildungen zeigen die Opferschalen im entzündeten Zustand) läßt die Sensibilität des Architekten für



Abb. 43
Perco, Heldenmal in Trient, 1917, zeitgenössisches Foto (WBIZ 1918)

theaterwirksame Inszenierungen spüren. Hier treten im Ansatz bereits Kriterien zutage, wie sie später vor allem in der Architektur totalitärer Systeme relevant werden.

Die zeitgenössische Rezeption war sehr positiv. Perco schien mit seiner sehr persönlichen Umsetzung klassischer Motive in die Formensprache einer gemäßigten Moderne genau dem Geschmack der Zeit entsprochen zu haben. *„Als neues Kunstwerk von klassischer Größe, von ruhiger Schönheit und stillem Ernst umwoben"* wurde das Heldenmal in der Fachpresse beschrieben.[83] Auch Otto Wagner äußerte sich in einem Brief an seinen ehemaligen Schüler sehr lobend. Nur warnte er Perco davor, Marmor zu verwenden: *„Marmore halten im Freien nicht, auch in Oberitalien nicht, es würde also Ihrem sehr schönen Entwurfe die notwendige ewige Dauer fehlen. Weshalb anzuraten ist, statt Marmor, Porphir* [sic] *oder Granit zu nehmen."* [84] Diese geänderte Einstellung Wagners zum Einsatz von Marmor mag auf den ersten Blick ein wenig erstaunen, setzte er doch in seinen früheren Theorien diesen Werkstoff nahezu synonym mit dem Postulat der „Ewigkeit" in der Architektur. Der reiche Schatz von praktischen Erfahrungen im Laufe eines

83 Ebenda.
84 O. Wagner, Brief vom 5. Juli 1916 (N. P.).

langen Lebens und eine letztlich immer pragmatische Haltung könnten eine Erklärung für diese veränderte Sicht sein.

Die architektonische Einfassung wurde nach dem Krieg abgerissen und der Sarkophag an eine andere Stelle verbracht. Bemerkenswerterweise lassen sich bei dem von F. Fagioli in der Zeit von 1921 bis 1935 gleichfalls in Trient errichteten *Mausoleum für Cesare Battisti* erstaunliche Affinitäten beobachten.[85] Sowohl die Lage auf dem Doss Trento – seinerzeit von Perco erwogen – als auch der von einer Ringhalle umschlossene Sarkophag sind Ideen, die grundsätzlich auf den Wiener Architekten zurückgehen könnten. Ob es sich hier um eine bewußte Übernahme oder zufällige Parallelität der Vorstellungen handelt, läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen.

Möglicherweise infolge der sehr positiven Reaktionen auf das Trientiner Heldenmal erhielt Perco im Mai 1917 vom Armeegeneralstabschef den Auftrag, einen Entwurf für ein *Kaiserjäger-Denkmal auf den Berg Isel* vorzulegen (WV 34). Die Auflage war, ein bereits bestehendes Museum und Andreas-Hofer-Denkmal in das Konzept einzubeziehen.[86] Das Konzept Percos wurde in einem umfangreichen Artikel in der *Österreichischen Bauzeitung* im Dezember 1917 vorgestellt und löste aufgrund seiner megalomanen Vorstellungen zwiespältige Reaktionen und Kontroversen aus. In diesem Kontext ist anzumerken, daß generell die meisten der Projekte Percos damals in dieser Fachzeitschrift bzw. in deren Vorgängerblatt, der *Wiener Bauindustrie Zeitung,* publiziert wurden. Als die Zeitschrift 1917/18 umbenannt wurde, war Perco bezeichnenderweise auch für die graphische Neugestaltung des Titelkopfes verantwortlich (WV 35 – Abb. 44).

Sowohl die höchst effektvolle Lage des Kaiserjäger-Denkmales als auch die Idee, ein Museum in die Anlage zu integrieren, hätte eine weit spektakulärere Aufgabe dargestellt als das Trientiner Projekt. Es war eine Herausforderung und gleichzeitig eine Versuchung für den Architekten, seinen extrem megalomanen und hypertrophen Neigungen nachzugeben, die bei

85 C. Cavallar, Heldendenkmäler in Italien, in: Kunst und Diktatur (Kat.), Baden 1994, S. 671.

86 R. Perco, Idee einer Berg Isel-Verbauung, in ÖBZ 1918, S. 1 ff., T. 3/4.




Abb. 44
Perco, Titelkopf der Österreichischen Bauzeitung 1918 (ÖBZ 1918)

diesem Vorhaben ihren besonderen Niederschlag fanden. Die bereits bestehenden Bauten sollten, nach dem Konzept von Perco, durch die Erweiterung des Museumsbaus und die Zufügung einer Trophäenhalle zu einem Ehrenhof zusammengefaßt werden, in dessen Zentrum er auch das Hofer-Denkmal verlegen wollte (Abb. 45). Die Fassaden der bestehenden Gebäude sollten abgeschlagen und der klassizierenden Außengestaltung der Neubauten angepaßt werden.

Ganz besonderes Augenmerk legte der Architekt jedoch auf das eigentliche Kaiserjäger-Denkmal, das auf einem runden vorgeschobenen Sockel unmittelbar über dem Bergabhang zu

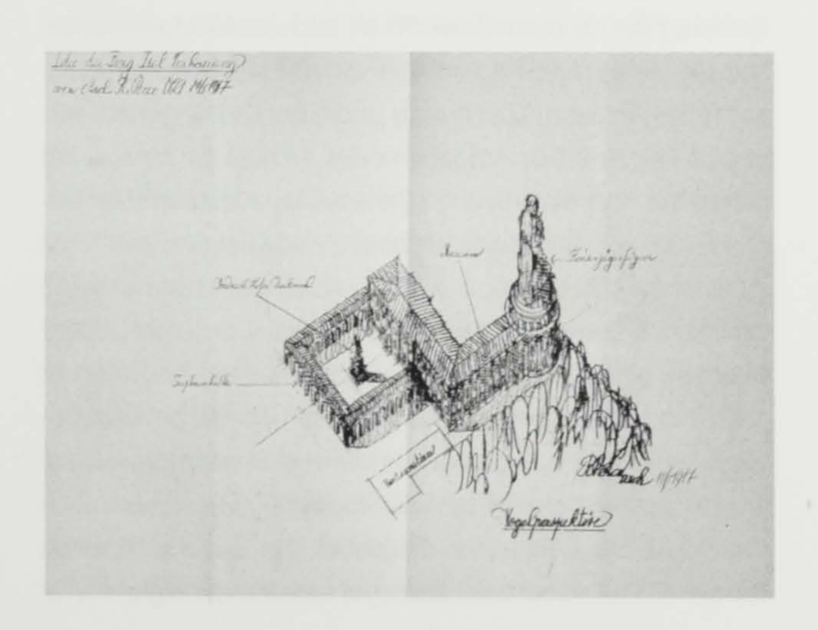



Abb. 45
Perco, Kaiserjäger-Denkmal am Berg Isel, 1917, Vogelperspektive, ursprünglicher Entwurf (Wr. St. u. L. A.).




Abb. 46
Perco, Kaiserjäger-Denkmal, Aufriß (ÖBZ 1918)

liegen kommen sollte (Abb. 46). Perco ging hier an die Grenzen des Möglichen, sowohl was den dramatisch effektvollen Einbezug der Landschaft betrifft als auch in der Monumentalität der Kaiserjäger-Figuren. Die von ihm angefertigten Entwürfe der Soldaten (Zeichnung und Gipsmodell) gehen weit über die eigentlichen Aufgaben eines Architekten hinaus und hätten bei einer Realisierung eine erhebliche künstlerische Einschränkung des jeweiligen Bildhauers bedeutet und zweifellos zu einer Konfliktsituation geführt. Auch später hat er seine zahlreichen Denkmalentwürfe immer allein, ohne die übliche Mitarbeit eines Bildhauers, angefertigt. Perco konzipierte die beiden Kaiserjäger als 30 m hohe Statuen, formal an das reduzierte archaische Pathos eines Anton Hanak oder Egger-Lienz angelehnt. Das Konzept sah allerdings vor, diese Statuen auch funktionell in die Anlage zu integrieren. Der Sockel sollte einen Teil der Museumsbauten bilden, im Inneren der Figuren war

eine Wendeltreppe und in deren Kopf eine Aussichtswarte geplant. Diese Idee einer figuralen Monumentalarchitektur beruhte letztlich auf dem uralten antiken Mythos des Kolosses von Rhodos und hatte rund dreißig Jahre zuvor bei der Realisierung der New Yorker Freiheitsstatue eine aktuelle Ausformung erhalten. Die Vorstellung, eine Riesenstatue als Abschluß und zugleich integrierenden Bestandteil eines Bauwerkes zu konzipieren, gewinnt auch in der Architektur der Zwischenkriegszeit, insbesondere bei der Planung des Palastes der Sowjets, dann eine neuerliche Aktualität.

Die Resonanz auf das Projekt war nicht sehr positiv. Kriegsmüdigkeit machte sich breit, und die Stimmung war gereizt. *„Das Riesenmonument auf dem Berg Isel"* wurde in Tirol als Bevormundung seitens der Wiener Zentralstellen und Affront gegenüber lokalen Künstlern und Behörden ausgelegt.[87] Schärfste Kritik übte auch Otto Wagner, der die Aktivitäten seines Schülers weiterhin interessiert verfolgte. Er verurteilte die Idee, Denkmal und Museum zu vereinen: *„Monument und Museum sind völlig zu trennen. Ein Denkmal das auf Fernsicht berechnet ist muß in erster Linie Silhouette haben."* Zuletzt bezeichnete er den Entwurf sogar als *„jugendliche Entgleisung"*.[88] Das monströse Projekt wurde von den politischen Ereignissen des Jahres 1918 überholt, und es kam zu keiner Realisierung. Das schließlich 1923 von Lois Welzenbacher auf dem Berg Isel errichtete Kaiserjäger-Ehrengrab reflektiert bereits eine gänzlich andere Geisteshaltung.

Zwei weitere Denkmalprojekte, die allerdings bereits dem Bereich der Architekturphantasie zuzurechnen sind, konzipierte Perco aus eigener Initiative anläßlich des Sonderfriedens von Brest-Litowsk im Jänner 1918, der die Mittelmächte noch einmal Hoffnung schöpfen ließ. Mit der Bezeichnung *Turm des Friedens von Brest-Litowsk* und *Sühnedenkmal für den Weltkrieg* publizierte er sie 1918 in der *Österreichischen Bauzeitung* (WV 36). Vor allem letzteres ist unter dem Aspekt der utopistischen Architektur, die zu diesem Zeitpunkt generell im deutschen Sprachraum eine Hochblüte erlebte, bemerkenswert.[89]

87 Abendblatt, 19. 12. 1917.
88 O. Wagner, Brief vom 27. 12. 1917 (N. P.).
89 Siehe auch dazu U. Prokop, Ein Sühnedenkmal für den Weltkrieg, in: Das ungebaute Wien (Hg. Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1999, S. 286 f.

Perco entwarf hier – trotz der Kritik Otto Wagners – neuerlich eine megalomane Gedenkstätte, die typologisch noch weit umfassender gedacht war als das Berg-Isel-Projekt: Gedenkstätte, Museum und Tempel sollten hier vereint sein. Spektakulär war schon allein die Situierung: Das Sühnedenkmal „[…] *dem Gotte des Schicksals gewidmet*" sollte im „*Herzen des Reiches, an der Stelle des alten Hofstallgebäudes*" errichtet werden.[90] Diese Platzwahl – im Hinblick auf ein weitreichendes urbanistisches Konzept, das auch anhand eines Lageplanes demonstriert wurde – reflektiert den bombastischen Gestus der städtebaulichen Tendenzen in der Ausbildung bei Otto Wagner. Perco selbst betrachtete sich immer vor allem auch als Stadtplaner, und zahlreiche seiner Projekte der Zwischenkriegszeit beschäftigten sich mit dieser Thematik.

Das Projekt des Kaiserforums, das Gottfried Semper in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts so genial entworfen hatte, stellte in seiner Unvollendetheit stets eine Herausforderung an Architekten und Städteplaner dar. Vor allem das Hofstallgebäude, dessen Lage eine Brechung der Hauptachse und letztlich einen Fremdkörper in Sempers strikt symmetrischer Konzeption darstellte, wurde als störend empfunden. Bereits Otto Wagner plante im Zuge seines Generalregulierungsplanes von 1893, auf diesem Areal weitere Museumsbauten zu errichten. Der Bau Fischer v. Erlachs wurde von Wagner, trotz des zeitgenössischen Kultes mit dem Barockbaumeister, als nicht weiter erhaltenswerter Nutzbau angesehen, sein Projekt respektiert aber noch die Sempersche Idee der Omnipräsenz der Habsburger in diesem Bereich.[91]

Die rund fünfundzwanzig Jahre später entwickelte Studie von Perco reflektiert hingegen bereits das gewandelte gesellschaftliche Bewußtsein (Abb. 47 u. Abb. 48). Auch dieser Entwurf geht in seiner städtebaulichen Konzeption vom Projekt Sempers aus, ja führt dessen Ideen konsequent zu Ende: Das Sühnedenkmal, als südlicher Abschluß des Forums gedacht, ist streng auf die Hauptachse ausgerichtet. Um die absolute Regelmäßigkeit der Konfiguration des Lageplanes nicht zu beein-

90 R. Perco, Ein Sühnedenkmal für den Weltkrieg, in: ÖBZ 1918, S. 46/T. 35.

91 Siehe dazu Haiko, Das Kunsthistorische Museum als Monumentalbau, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1995, S. 141 ff.

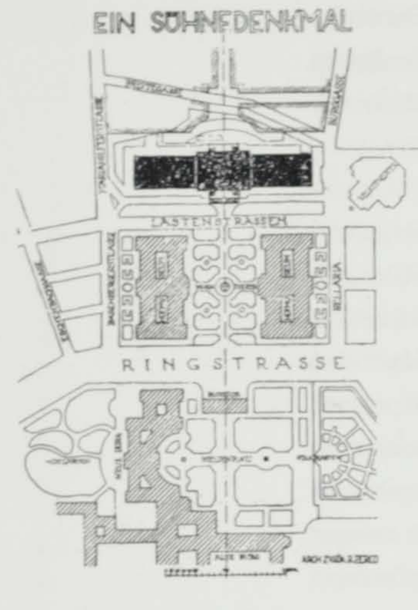



Abb. 47
Perco, Studie für ein Sühnedenkmal, 1918, Lageplan (WBIZ 1918)

Abb. 48
Perco, Studie für ein Sühnedenkmal, 1918, Perspektive (WBIZ 1918)

EIN SÜHNEDENKMAL / ARCH. R. PERCO

trächtigen, scheint der Komplex der Alten Hofburg bezeichnenderweise nicht mehr auf. Ideell findet hier bereits eine Loslösung von der imperialen Manifestation statt – das Gebäude, *„dem Gotte des Schicksals geweiht"*, nimmt keinerlei Bezug mehr auf die Herrscherfamilie. Das Ende der Ära wird hier bereits architektonisch visualisiert.

Der gigantische Bau, dessen Länge dem gesamten Areal der Hofmuseen entsprochen und dessen Höhe von 150 m alle Dimensionen gesprengt hätte, sollte sakrales und profanes Gedenken in ganz einmaliger Weise versinnbildlichen. Nach den Vorstellungen des Architekten sollte im Sockelgeschoß, dessen breitgelagerte Flügel ausschließlich durch Oberlicht beleuchtet gewesen wären, ein Museum des Weltkrieges untergebracht werden. Den turmartigen Mittelteil hätte ein einziger riesiger Raum ausfüllen sollen – gedacht als Tempel, in dessen Zentrum eine 50 m hohe Statue und ein Altar für Opfergaben untergebracht waren. Der Hybris des Konzeptes entsprach auch die formale Gestaltung, die von einer ungeheuren Spannung von funktionalistischer Nüchternheit und überbordendem Dekor geprägt ist. Das nackte Prisma des Turmes wird durch den reich skulptierten Eingangsbereich und die aufwendige Attikazone akzentuiert, ergänzt durch eine monumentale Treppenanlage, die in den Tempelbereich führt. Das schmucklose Portal zum Museum befindet sich hingegen eher versteckt am Fuße des Sockels. Durch diese Anordnung erfolgt auch eine optische Verdeutlichung der Hierarchie zwischen profanem und sakralem Bereich. Dieser konzeptuellen und formalen Dialektik hätten auch, nach den Vorstellungen Percos, Konstruktion und Werkstoffe entsprochen. Während er den Bau in einer funktionalistischen Betonständerbauweise errichten wollte, sollte eine Verkleidung mit Granitplatten – ganz im Sinne der Lehre Otto Wagners – Monumentalität und Ewigkeitsanspruch visualisieren. Der optischen Überhöhung und damit auch dem transzendenten Anspruch hätte schließlich die überreiche Bauskulptur in vergoldeter Bronze entsprechen sollen.

Die Ideen und Vorstellungen, die hinter diesem Konzept stehen, sind zweifellos auch als Niederschlag der höchst divergierenden Tendenzen der frühen Moderne zu sehen, die gegen Kriegsende bereits in eine tiefe Krise geraten war. Schon die phantastische Welt der Abschlußarbeiten, dem dieses Projekt ganz verpflichtet ist, zeigt ein sich der Realität verweigerndes Weltbild, das in den esoterischen und pantheistischen Strömungen der Zeit Zuflucht sucht. In solchen expressionistischen utopistischen Visionen fand die prekäre gesellschaftliche Befindlichkeit ihren Ausdruck. Auch eine von Josef Hoffmann praktisch gleichzeitig entworfene *Projektskizze für ein Weltfriedenshaus*, das auf ganz ähnlichen Überlegungen beruht, reflektiert diesen Zeitgeist.[92] Dennoch ist auch die Auseinandersetzung mit dem Neuen, Zukunftsweisenden latent vorhanden. Der Topos des amerikanischen Wolkenkratzers – ein Thema, das die österreichischen Architekten bereits seit der Jahrhundertwende beschäftigte – ist unzweifelhaft auch bei diesem Projekt Pate gestanden. Darauf weist der dreiteilige Aufbau des turmartigen Mittelteiles hin, analog dem damals üblichen Schema eines amerikanischen Hochhauses. Bedingt durch die schwierige ökonomische Situation wird dieser Bautypus in Wien allerdings noch lange ins Reich der Utopie gehören.

92 E. Sekler 1986, S. 379 ff. (WV 207).

## Die Villa Toscana, 1914–1922

Der Umbau und die Ausstattung der Villa Toscana (WV 30) nehmen sowohl zeitlich als auch thematisch eine Sonderstellung im Schaffen von Rudolf Perco ein. Rund acht Jahre erstreckte sich die Arbeit an diesem Projekt. Ausschließlich bei dieser Gelegenheit befaßte sich der Architekt mit dem Villenbau und vor allem auch mit Entwürfen für Interieurs.

Bauherrin dieses Unternehmens war Margarete Stonborough-Wittgenstein, die Tochter Karl Wittgensteins (eines der reichsten Industriellen der Donaumonarchie) und Schwester des Philosophen Ludwig Wittgenstein. Gustav Klimt hatte in einem seiner großen Frauenporträts ihrer Schönheit Ausdruck verliehen. Als Erinnerungs- und Abschiedsbild war es 1904 von ihren Eltern in Auftrag gegeben worden, in Hinblick darauf, daß sie nach ihrer Eheschließung mit dem Amerikaner Jerome Stonborough ihr Elternhaus und Wien auf Jahre verlassen sollte (Abb. 49).[93] Margarete, die ganz in der Tradition ihres Vaters eine Förderin der Künste und bedeutende Mäzenin war, hatte bereits ihr erstes Domizil in Berlin von Künstlern der Wiener Werkstätte einrichten lassen und gemeinsam mit Kolo Moser selbst tatkräftig an der Ausgestaltung mitgearbeitet.[94] Nachdem Margarete nach dem Tod ihres Vaters im Jänner 1913 ihr Erbanteil ausbezahlt erhalten hatte, erwarb sie im Sommer des Jahres um 335.000 Kronen die Villa Toscana mit dem umliegenden weitläufigen parkartigen Areal in Gmunden.[95] Jung verheiratet mit zwei kleinen Kindern, wollte sie diesen Ansitz für ihre Sommeraufenthalte ausbauen. Das Villengebäude selbst befand sich zu diesem Zeitpunkt allerdings in einem äußerst desolaten Zustand, insbesondere sanitäre Einrichtungen fehlten völlig.[96]

Die Villa Toscana in Gmunden, die in den späten sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts für die Familie des Großherzogs Leopold II. von Toskana – wahrscheinlich nach Plänen des Hansenschülers Ernst Ziller – errichtet worden war, hatte bereits eine wechselvolle Geschichte hinter sich. Das Gebäude stellte

93 Margarete Stonborough hat nach ihrer Hochzeit im Jänner 1905 Wien auf Jahre verlassen und konnte ab diesem Zeitpunkt Klimt keinesfalls mehr für Porträtsitzungen zur Verfügung stehen. Daß das Porträt zur Erinnerung an die scheidende Tochter in Auftrag gegeben worden war, beweist auch der Umstand, daß das Bild in Wien bei ihren Eltern verblieb und erst nach dem Tod ihres Vaters in ihren Besitz kam.

94 Brief Margarete Stonboroughs vom 18. 4. 1905 an ihre Mutter (im Besitz Pierre Stonboroughs/Wien).

95 NFP, 25. 11. 1913, und M. Oberhammer, Die Sommervillen im Salzkammergut, Slzbg. 1983, S. 71 ff.

96 Brief Margarete Stonboroughs vom 7. 6. 1913 aus Gmunden an ihre Schwester Hermine Wittgenstein – sie klagt über primitive Klosetts und fehlende Badezimmer. (Pierre Stonborough/Wien).



Abb. 49
Gustav Klimt, Porträt
Margarete Stonborough, 1904
(Neue Pinakothek, München)

in seiner Urform eine Synthese von Hansens Rezeption griechischer Tempelarchitektur und palladianischem Villenbau dar: ein axialsymmetrisch organisierter kubischer Baukörper, der um eine zentrale atriumartige Halle mit hyperthraler Beleuchtung angeordnet war. Die klassizierende Außenerscheinung war vor allem durch die beiden Giebelportiken in der Hauptachse geprägt. Um 1880 unterzog Erzherzog Johann Salvator (ein Sohn Leopolds II. und spätere Johann Orth) die Villa einem weitgehenden Umbau. Zu diesem Zeitpunkt wurde das flache Satteldach mit der eingeschnittenen verglasten Öffnung für die Beleuchtung der Halle aus klimatischen Gründen entfernt und durch einen turmartigen Aufbau ersetzt. Die beiden Portiken fielen gleichfalls dem Umbau zum Opfer, und die Außenerscheinung wurde generell dem lokalen ländlichen Ambiente angepaßt, die Innenraumeinteilung aber grundsätzlich beibehalten. Nachdem Johann Orth seit 1890 verschollen war,

wurde er 1911 für tot erklärt. In der Folge kam seine Verlassenschaft zwei Jahre später zur Versteigerung und gelangte bei dieser Gelegenheit in den Besitz Margarete Stonboroughs.

Ursprünglich gedachte die Bauherrin, Franz von Krauss mit dem Umbau der Villa zu beauftragen. Krauss war einer der vielbeschäftigten Modearchitekten dieser Zeit, der neben zahlreichen Bauten für die öffentliche Hand vor allem auch als Villenarchitekt des Wiener Großbürgertums tätig war. Allerdings war von Krauss eher ein Vertreter einer konservativen Richtung und zweifellos nicht der geeignete Architekt für die unkonventionellen Vorstellungen der Bauherrin, die kurzfristig selber ein Architekturstudium erwogen hatte und bei dem Villenumbau eigene Wege gehen wollte. Schon nach den ersten Vorentwürfen kommt es zum Bruch.[97] Im Frühjahr 1914 wurde schließlich Rudolf Perco von ihr mit dem Umbau der Villa beauftragt.[98] Die näheren Umstände dieser Auftragserteilung sind nicht bekannt. Die Kontakte könnten eventuell über den Bildhauer Anton Hanak erfolgt sein, der sowohl für Margarete Stonborough einige Auftragsarbeiten ausgeführt als auch sehr oft mit dem Architekten Hubert Gessner zusammengearbeitet hatte. In diesen Kreisen verkehrte auch Perco, der – wie bereits erwähnt – insbesondere mit Gessner sowohl beruflich als auch privat eng verbunden war. Hanak selbst und Michael Drobil, der mit Ludwig Wittgenstein befreundet war, waren ihrerseits mit der bildhauerischen Ausgestaltung der Villa Toscana beauftragt.[99] Perco war zu diesem Zeitpunkt zwar noch kein arrivierter Architekt, konnte sich aber sicherlich aufgrund seiner zwei äußerst repräsentativen Mietshäuser und der zahlreichen Publikationen seiner Entwürfe bereits einer gewissen Bekanntheit erfreuen, zweifellos galt er damals als aufstrebendes Jungtalent. Dennoch spricht die Auftragserteilung an den auf diesem Gebiet unerfahrenen Architekten für die Experimentierfreudigkeit Margarete Stonboroughs, die über die Zusammenarbeit begeistert an ihre Schwester Hermine Wittgenstein schreibt: *„Ich hätte eine Menge zu erzählen, z. B., dass der Perco seine Sache so gut macht. Auf der künstlerischen Seite, habe ich ihn ja gar nicht so recht ausprobieren können, aber*

97 Den ursprünglichen Auftrag an Franz v. Krauss erhärten eine Entwurfszeichnung der Villa Toscana, angefertigt im Büro von Krauss/Tölk (Wr. Stadt u. Landesarchiv/N. P.), und ein Brief von Margarete Stonborough vom 10. 3. 1914 an ihre Schwester Hermine: „Ich habe schrecklich viel Scherereien mit dem Krauss (Franz v. – d. Verf.), der ein Idiot ist. Wenn er wenigstens ein geschmackvoller Idiot wäre!" (Pierre Stonborough/Wien).

98 In einem Brief vom 23. 4. 1914 äußert Margarete ihre Zufriedenheit mit Perco (Pierre Stonborough/Wien). Die ersten erhaltenen Entwurfsskizzen Percos sind vom Mai 1914 datiert (N. P.).

99 P. Wijdeveld, Ludwig Wittgenstein, architect, Cambridge/Mass. 1994, S. 65.

*auf der geschäftlichen Seite hat er uns beiden imponiert. Dabei hat er eine so angenehme ruhige, ehrliche Art."*[100]

Ein altes Landhaus oder ein Schloß modernen Anforderungen entsprechend zu adaptieren war zu diesem Zeitpunkt ein sehr aktuelles Thema. Die gesellschaftlich neu aufstrebenden Schichten der Industriellenfamilien erwarben – zweifellos auch im Sinne eines Legitimationsanspruches – nicht selten alte Adelssitze und ließen sie umbauen und modernisieren. Vor allem in den industriell aufstrebenden Gebieten von Böhmen und Mähren fanden viele Architekten eine reiches Betätigungsfeld, so galten u. a. Jan Kotěra, Dušan Jurkovič, Hans Prutscher und vor allem auch Leopold Bauer geradezu als Spezialisten auf diesem Gebiet, ihre Umbauten wurden auch dementsprechend ausgiebig publiziert. Fruchtbar erwies sich dabei auch eine veränderte Einstellung zur historischen Bausubstanz, die insbesondere auf den Theorien Alois Riegls basierte. Nicht mehr die Rekonstruktion eines hypothetischen historischen Bauzustandes stand im Vordergrund – im Gegensatz zu den Intentionen des Historismus –, sondern vor allem die Sicherung des vorhandenen Bestandes, der durchaus in der Formensprache der zeitgenössischen Architektur revitalisiert und ausgebaut werden kann und darf.[101]

Im konkreten Fall galt es, vor allem den Bau dem technischen Standard der Zeit entsprechend auszustatten. So wurden u. a. eine Heizungsanlage, diverse sanitäre Einrichtungen und ein Speisenaufzug installiert. Ein besonderes technisches Novum war eine zentrale Staubsaugeranlage, die von allen Räumlichkeiten aus benutzt werden konnte. Weiters sollten die Räumlichkeiten den Bedürfnissen einer jungen Familie mit Kindern angepaßt werden. Soweit sich die Situation aus den erhaltenen Quellen rekonstruieren läßt, scheint kein einheitliches Konzept vorgelegen zu sein und die Lösungen wurden nur schrittweise erarbeitet. Die Bauherrin selbst hatte regen Anteil an den Entwürfen genommen und viele – oft unkonventionelle – Anregungen gegeben, die von Perco mit großer Sensibilität umgesetzt wurden. Diese Eigenschaft Percos, die sie anfänglich so

100 Siehe Anm. 98.

101 Siehe dazu: H. Mandysova, Interior design of Dušan Jurkovič, in: Dušan Jurkovič (Kat.), Bratislava 1993, S. 71.

sehr schätzte, brachte ihn allerdings etwas später seitens Margaretes auch den Vorwurf einer etwas *„allzu großen Willfährigkeit"* ein.[102] Eine Kritik, die, insbesondere in Hinblick auf Percos späteres Werk, durchaus berechtigt scheint.

Die Datierungen der im Nachlaß des Architekten erhaltenen Skizzen zeigen, daß das Projekt im Frühjahr 1914 begonnen und bis ungefähr 1922/23 weitergeführt wurde.[103] Die Planungstätigkeit ging sogar trotz des Kriegsausbruchs und Percos Einberufung weiter. Die Signierung vieler der Entwurfsskizzen weist auf die verschiedenen Stationierungsorte des Architekten hin. Erst durch die Abreise der Familie Stonborough, die als amerikanische Staatsbürger bei Kriegseintritt der USA. Österreich im April 1917 verlassen mußten, kam es zu einer längeren Unterbrechung. Die Tätigkeit wurde schließlich nach der endgültigen Rückkehr Margarete Stonboroughs, die nach ihrem Schweizer Exil unmittelbar nach dem Krieg eine längere „Goodwilltour" für die notleidende österreichische Bevölkerung in Amerika unternommen hatte, im April 1920 wiederaufgenommen.

Die ursprünglich intendierte umfassende Veränderung der Außenerscheinung wurde jedoch nicht realisiert. Bis auf einige Modifikationen wurde der Zustand des ersten Umbaus aus der Zeit um 1880 weitgehend beibehalten. In seinen nicht realisierten Fassadenentwürfen intendiert Perco einen klassizierenden Formenapparat und transformiert ihn in eine aktuelle Formensprache, wie er sie bereits bei seinen Mietshäusern umgesetzt hatte (Abb. 50).[104] Die Pilasterstellung in großer Ordnung, das schwere Kranzgesims und die Wiederherstellung des Portikus hätten den Charakter des Baus wesentlich verändert und zu einer eklatanten Monumentalisierung geführt. Dieses Grundkonzept zeigen alle Entwurfsvarianten, die nur in Details voneinander abweichen.[105] In diesem Kontext ist es nicht ganz ohne Interesse, auf den freien Umgang des Architekten mit dem historischen Formenvokabular – im Gegensatz zum 19. Jahrhundert – hinzuweisen. In einer Anmerkung zu einem Entwurf für ein Kapitell weist Perco ausdrücklich darauf hin,

102 Brief Margaretes vom 4. 12. 1917 (Pierre Stonborough/Wien).

103 Einige der Skizzen datieren vom Frühjahr 1917 und sind möglicherweise kurz vor der Abreise der Familie Stonborough entstanden.

104 Erhalten sind drei Entwurfsvarianten; die wahrscheinlich letzte aus dem Jahr 1920 ist als „3." bezeichnet (N. P.).

105 Die Bauherrin veranlaßte Perco, die Pilasterstellung des Fassadenentwurfes in den verschiedensten Ordnungen auszuführen. Brief Margaretes vom 4. 12. 1917 an ihre Schwester Hermine Wittgenstein: *„Was hat allein die Facade in meinem Kopf für Wandlungen durchgemacht. die Kapitäle der Lisenen waren einmal komposit, dann korinthisch, jetzt sind sie schon ionisch. Weiß Gott, ob sie, wenn der Krieg noch lange dauert, nicht dorisch werden. Aber ich glaube, ich werde bei den ionischen Säulen bleiben"* (Pierre Stonborough/ Wien).



Abb. 50
Perco, Entwurf der
Villa Toscana, 3. Variante 1920
(Wr. St. u. L. A.)

daß er sich dabei *nicht* an den klassischen Kanon halte.[106] Ob der Grund für die Nichtrealisierung dieser aufwendigen Umgestaltungspläne ökonomischer Natur war oder auf eine Ablehnung der Bauherrin zurückzuführen ist, ist nicht geklärt. Umgesetzt von diesem Konzept wurde nur die Vergrößerung der Fenster und die Gitter der Fensterparapetts. Wie in einem Katalog bot Perco der Bauherrin sechs verschiedene Dekormotive für die Ausgestaltung dieser Gitter an. Sie wählte durchaus nicht die schlichteste Variante und wollte zusätzlich die *„kleinen Sonnen"* im Zentrum vergoldet haben.[107] Dieses Element durchzieht auch wie ein Leitmotiv den Dekor des Hauses (Abb. 51 und Abb. 52).

106 Randnotiz von Perco an einer Entwurfszeichnung (N. P.).

107 Randnotiz von Margarete Stonborough an einer Entwurfszeichnung Percos (N. P.).

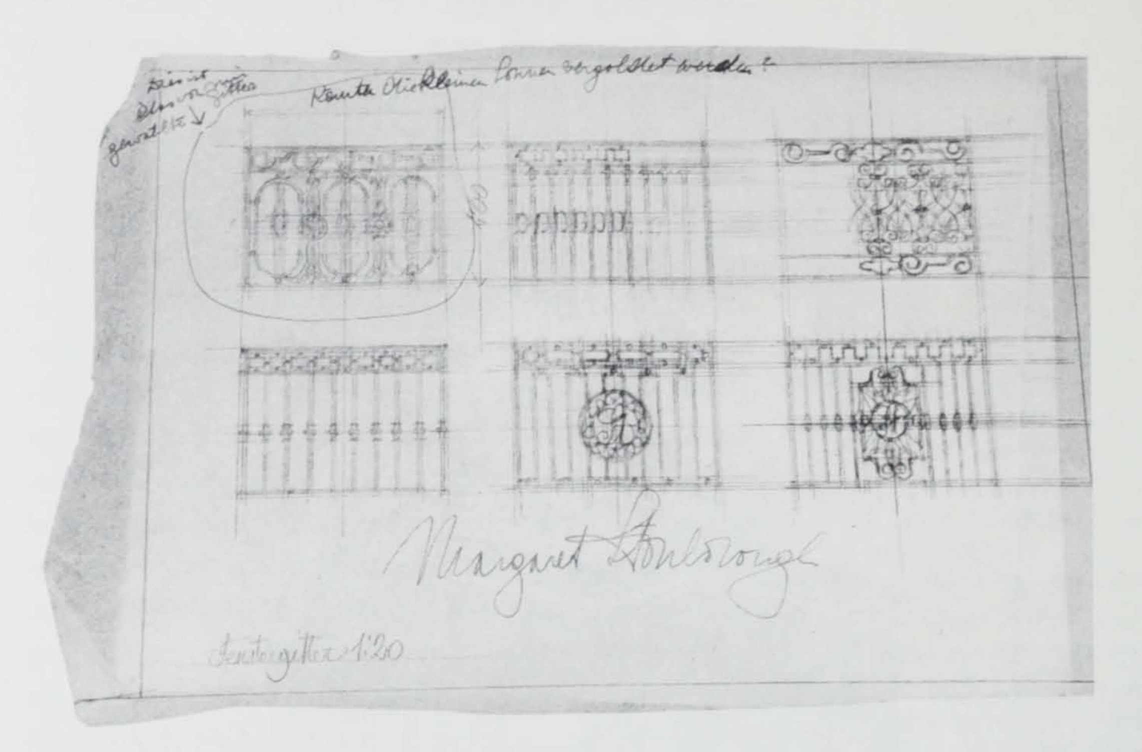





Abb. 51
Perco, Villa Toscana,
Fenstergitter, Entwurf 1917
(Wr. St. u. L. A.)

Abb. 52
Fensterparapetts der
Villa Toscana (Prokop)

Die Anordnung der Räume, die rund um die atriumartige zweigeschoßige Halle gruppiert waren, wurde grundsätzlich beibehalten. Die wichtigsten Änderungen betrafen die Zusammenlegung von zwei Zimmern im ersten Obergeschoß, um einen großen Bibliotheksraum zu gewinnen, und den Ausbau des zweiten Geschoßes, entsprechend dem Raumbedarf einer großen Familie. Der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit betraf die Innenausgestaltung: Wand- und Kaminverkleidungen, Türen, Heizungskörper, Stiegengeländer und Brüstungen. Viele dieser Adaptionen sind zum Teil noch erhalten. Die historistische Einrichtung, darunter auch Wandbilder von Griepenkerl, wurde entfernt und die kraftvolle Farbigkeit des späten 19. Jahrhunderts zugunsten von hellen Tönen verändert. Margarete äußert sich ihrer Schwester Hermine gegenüber begeistert: *„Von der Herrlichkeit der Färbungen und Beleuchtungen hier, macht man sich keinen Begriff. Wenn ich dir's nur zeigen könnte."*[108]

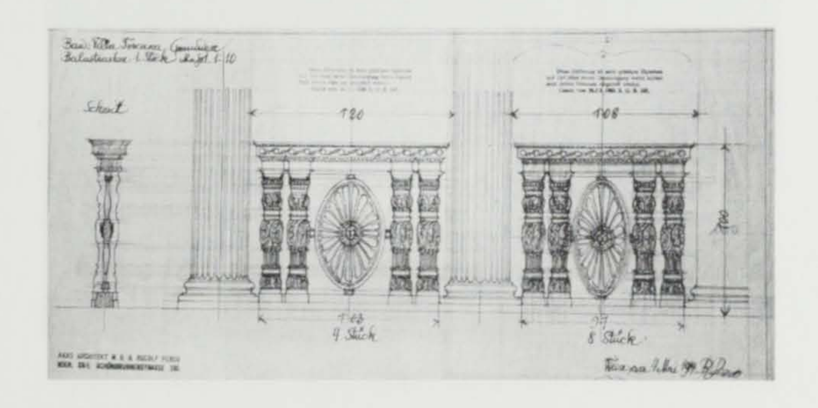


Abb. 53
Perco, Balustraden der zentralen Halle, Entwurf 1914 (Wr. St. u. L. A.)

In der ersten Phase der Planung, die noch in die Zeit kurz vor Kriegsausbruch fiel, entstanden verschiedene Entwürfe für die Ausgestaltung der Türfüllungen von Kinderzimmer und Speisenlift. Aus dieser Periode stammen vor allem auch die schweren vergoldeten Balustraden im Oberstock der Halle (Abb. 53). Auffallend an diesen Entwürfen ist der ausgeprägt barockklassizierende Duktus in der Orientierung an feudale Vorbilder. Hier manifestiert sich letztlich ein Anspruch, der im Gegensatz zu den einstigen Intentionen des Erzherzogs steht, der hier lediglich *„einen zierlichen Sommersitz"* errichten wollte.[109] Wie

108 Brief Margaretes vom 9. 9. 1916 an ihre Schwester Hermine (Pierre Stonborough/Wien).
109 Zitiert nach Oberhammer 1983.



Abb. 54
Villa Toscana, Heizkörper
(Prokop)

bereits bei den Fenstergittern erwähnt, taucht auch an dieser Balustrade das Sonnenmotiv auf – Assoziationen mit einer nahezu herrscherlichen Emblematik sind vielleicht nicht zufällig. Die Tendenzen zu einer aristokratischen Überhöhung bürgerlicher Architektur, wie sie sich auch an Percos Mietshäusern beobachten lassen, scheinen sich hier mit den Vorstellungen der Auftraggeberin gedeckt zu haben. Bezeichnenderweise verwendet Perco selbst in diesem Zusammenhang immer den Begriff *„Schloß"* und nie Landhaus oder Villa. Der Bau wurde – im Gegensatz zu Erzherzog Johanns Umbau von 1880 – wieder als eine aristokratische Enklave in einem ländlichen Ambiente

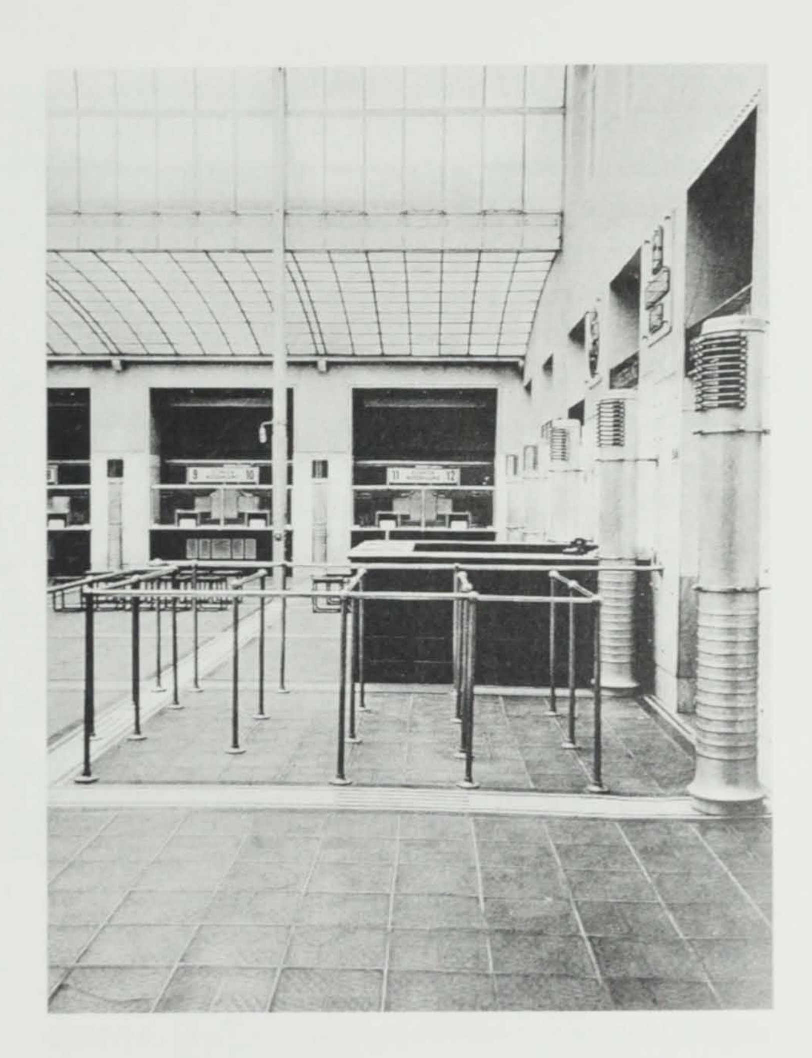


Abb. 55
Otto Wagner, Postsparkassenhalle, Heizkörper (Geretsegger 1983)

aufgefaßt. Im Sinne dieses hohen Anspruchs erfahren auch die Heizkörper eine Auratisierung in ihrer Metaphorik als antike Pylonen (Abb. 54), auf denen außerhalb der Heizperiode effektvoll Blumenschalen aufgestellt waren. Grundsätzlich war diese Auffassung nicht neu, sondern lehnte sich an ein Konzept an, das Otto Wagner bereits bei der Postsparkassenhalle zur Anwendung gebracht hatte (Abb. 55). Auch Wagner arbeitet mit dem Mittel der optisch ästhetisierenden Überbetonung reiner Nutzobjekte und ordnet den Heizkörpern im räumlichen Gesamtkonzept gleichfalls Pylonencharakter zu. Während Wagner jedoch deren Technizität und Funktionalität auch formal unterstreicht, greift Perco jetzt auf eine klassizierende Formensprache zurück.

Generell zeigen die späteren Entwürfe, die nach dem Krieg entstanden sind, eine Zurücknahme des barocken Duktus und eine verstärkte Hinwendung zu einer ruhigen klassizierenden Formgebung, wie die 1921 entstandene Skizze eines Notenkastens zeigt. Die Bauherrin selbst beschreibt, daß sie *„[vom] wilden Barock in das streng Griechische gefolgt ist"*.[110] Sie ist dabei immer voller Ideen und Anregungen, die auch den allmählichen Wandel der ästhetischen Kategorien dieser Zeit reflektieren. Ihrer Schwester gegenüber äußert sie sich ablehnend zum Ideal der Wohnung als Gesamtkunstwerk und verurteilt die Interieurs Josef Hoffmanns, der seinerzeit praktisch der Hausarchitekt ihres Vaters Karl Wittgenstein gewesen war. Sie selbst entwickelt neue Lösungen, die sie ihrer Schwester detailliert beschreibt: *„Du weißt, daß ich eigentlich Möbelvitrinen verachte und da will ich nun folgendes tun: ich baue in mein Zimmer zwei Säulen die von dem Boden bis zum Plafond reichen. Sie haben einen niederen Sockel und ein kleines Kapitäl, sind aus hellgrau gestrichenen cannelierten weichen Holz gemacht und gehören somit zur Architektur. Ihr Grundriß ist zwölfeckig – etwa so. Die sechs etwas schmäleren Seiten sind aus längscannelierten grau gestrichenem Holz, die sechs breiten Seiten bilden Fächer für Bücher und Kunstgegenstände"* (Abb. 56).[111] Alle ihre Ideen wurden, wie die erhaltenen Skizzen zeigen, von Perco schließlich kongenial umgesetzt (Abb. 57).

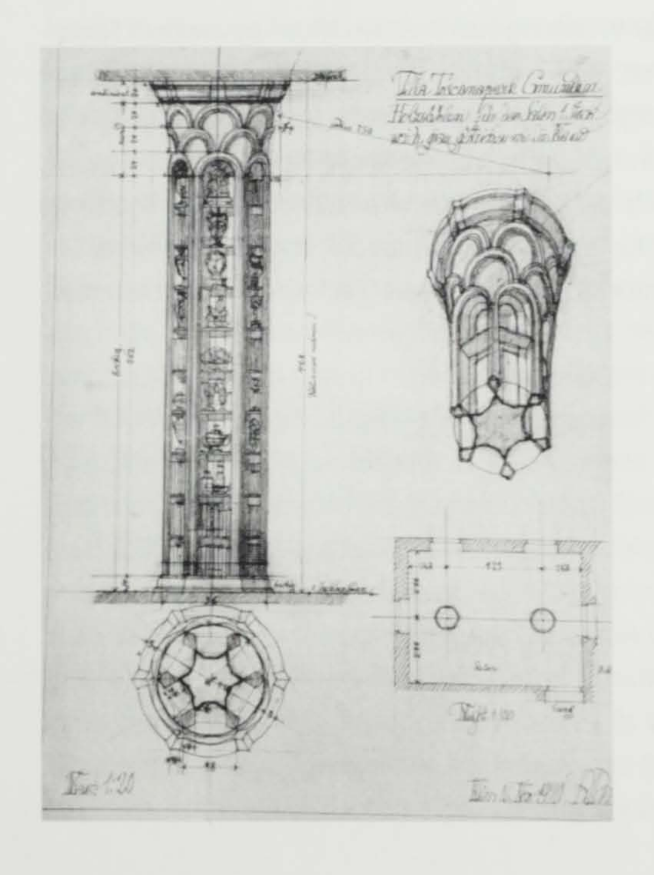
In dieser späten Ausbauphase lassen sich aber auch kubistoide und dem Art deco verpflichtete Formen feststellen, sowohl bei der Gewölbekonstruktion eines Dachgeschoßraumes als auch für einige Möbel. Die markantesten Beispiele für diese Tendenzen sind – neben der zuvor erwähnten Holzsäule für Nippes – verschiedene Entwurfsvarianten für ein Tabourtischchen und eine Serie von Schrankentwürfen (Abb. 58). Die Möbelentwürfe Percos, die unter unmittelbarer Anleitung Margarete Stonboroughs entstanden waren, wurden schließlich in lokalen Gmunder Tischlereiwerkstätten realisiert. Im Sinne der Vorliebe der Bauherrin, die unterschiedlichsten Möbel und Objekte zu kombinieren, wurde diese Einrichtung zum Teil mit dem aus

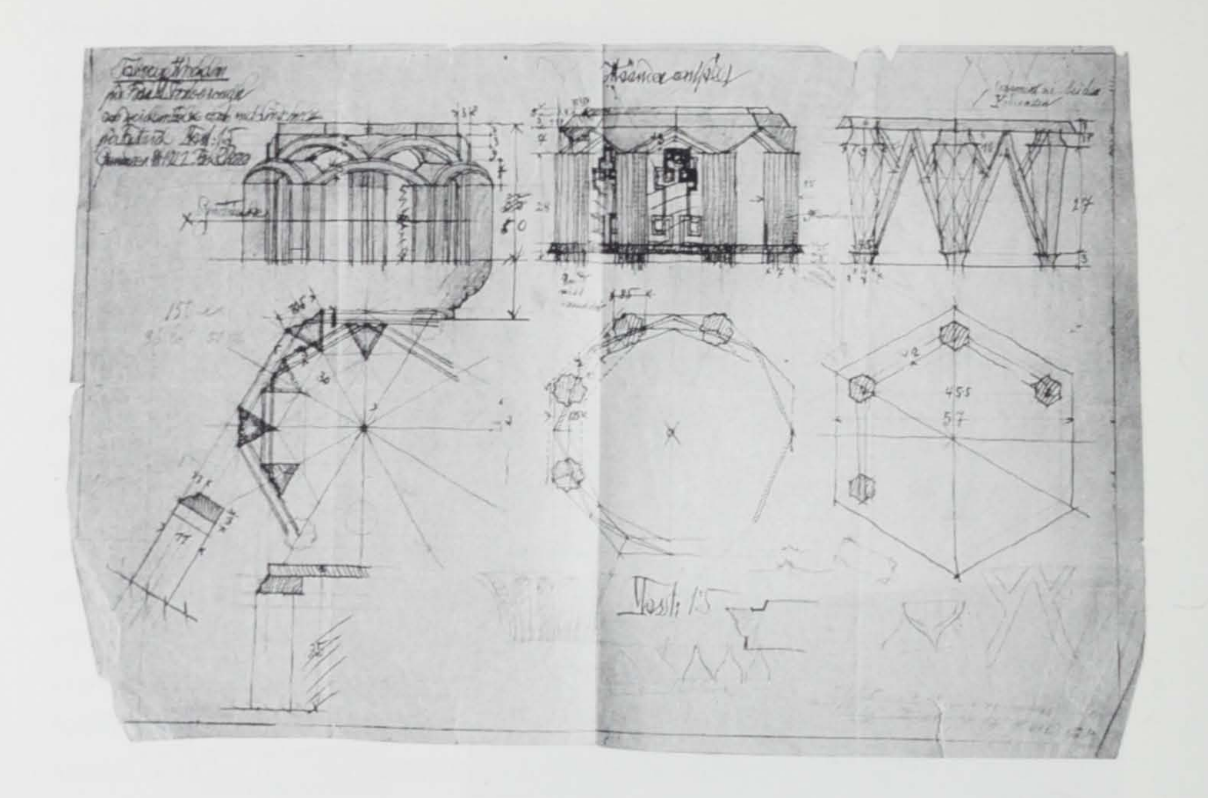
110 Brief Margaretes vom 8. 6. 1917 (Pierre Stonborough/Wien).

111 Brief Margarete Stonboroughs vom Oktober 1920 an ihre Schwester Hermine (Pierre Stonborough/Wien) – nach Aussage der Familie wurde auch ein Teil der Gartenanlage von Perco gestaltet, allerdings haben sich keinerlei Unterlagen dazu erhalten.

Abb. 56
Margarete Stonborough,
Brief vom Oktober 1920 an ihre
Schwester Hermine (Pierre
Stonborough/Wien)

Abb. 57
Perco,
Entwurf für eine Holzsäule,
1920 (Wr. St. u. L. A.)





der Berliner Wohnung stammenden Mobiliar, wie dem Speisezimmer von Josef Hoffmann, ergänzt. Dazu kamen weitere Ausstattungstücke, die Margarete im Laufe der Zeit erworben und gesammelt hatte, wie wertvolle Barockmöbel, Keramik und Objekte der namhaftesten Künstler der Wiener Moderne, darunter ihr Porträt von Gustav Klimt und zahlreiche Einrichtungsstücke von Dagobert Peche, den sie besonders schätzte.[112]

Abb. 58
Perco, Entwurf für ein Tabourtischchen, 1922 (Wr. St. u. L. A.)

112 Siehe dazu Thomas Zaunschirm, Gustav Klimt Margarethe Stonborough-Wittgenstein, Frankf. a. Main, 1987, S. 47, u. Sonderauktion Linz, ehemaliger Besitz Margarete Stonborough-Wittgenstein (Hg. Dorotheum), Linz 1995.

In Hinblick darauf, daß sowohl Percos Wohnhausanlagen als auch die anderer Wiener Architekten, die in den frühen zwanziger Jahren entstanden sind, gleichfalls von kubistoiden Tendenzen geprägt sind, ist es in diesem Kontext naheliegend, auf dieses Phänomen näher einzugehen. Im allgemeinen werden in der Literatur kubistische Elemente der frühen Wiener Gemeindebauten als *„Expressionismus aus dritter oder vierter Hand"* oder *„banale Rezeption des Prager Kubismus"* interpretiert.[113] Übersehen wird dabei, daß man im Wiener Umfeld einen eigenen Entwicklungsstrang in diese Richtung schon knapp nach der Jahrhundertwende beobachten kann, der in einem sehr komplexen Verhältnis sowohl zum deutschen Expressionismus als auch zum Prager Kubismus steht.

Bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts lassen sich ganz allgemein im mitteleuropäischen Raum Entwürfe in einer kubistoiden Morphologie verfolgen. Auf der Suche nach der Neuform – wie sie für die Jahrhundertwende charakteristisch war – fanden die Künstler ihre Vorbilder nicht mehr in den historischen Stilen, die ja abgelehnt wurden, sondern vor allem in der Natur. Neben den vegetativ florealen Motiven, die besonders durch die Rezeption der japanischen Kunst beeinflußt waren, orientierte man sich nicht zuletzt auch an der Morphologie von Kristallen. Verstärkt wurden solche Formübernahmen durch die damals aktuellen mystizistisch esoterischen Tendenzen, die Kristall und Glas in metaphysische Sphären rückten. Der Bogen läßt sich von Adalbert Stifters *Bergkristall* (1853) bis Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* (1914) spannen. In dieser Tradition stehen u. a. auch die architektonischen Studien Wenzel Habliks, der ein künstlerischer Grenzgänger zwischen Prag und Wien war.[114] Ebenso griff Josef Maria Olbrich auf den Kristall, als Symbol der Umwandlung der Materie in der Kunst, anläßlich der Einweihung der Darmstädter Künstlerkolonie, zurück. Wahrscheinlich nicht zufällig kam es in Darmstadt schon sehr früh zu Experimenten mit kubistoiden Elementen. Peter Behrens entwarf für sein eigenes Haus schon um 1902

113 W. Pehnt 1981, S. 196; H. Weihsmann, Das Rote Wien, Wien 1985, S. 154 ff.

114 Hablik hat sowohl die Kunstgewerbeschule in Wien besucht als auch die Kunstakademie in Prag, später schloß er sich der Architektengruppe der „Gläsernen Kette" an. Siehe dazu: I. Thomaschke, Wenzel August Hablik, in: Lücken in der Geschichte (Kat.), Praha 1994, S. 78 ff.

Interieurs in dieser Formensprache. Um diese Zeit studierten auch zwei Kotěraschüler und spätere Vertreter des Prager Kubismus, Bohumil Waigant und Emil Kraliček, in Darmstadt.[115]

Ähnliches läßt sich auch in Wien, vor allem im Umfeld von Secession und Wagnerkreis, beobachten. So entwarf u. a. schon um 1902 Josef Hoffmann Kleinmöbel und Karl Fischel eine ländliche Villa in spitzwinkelig gebrochenen Formen.[116] 1908 wurden Möbel in einer radikal kubistischen Formensprache auch von Leopold Bauer publiziert.[117] In dieser Linie stehen viele der Wagnerschüler, insbesondere Josef Plečnik – der ja später nach Prag gehen sollte – fertigte noch in seiner Wiener Zeit einige Entwürfe in einer kubistoiden Morphologie an. Die kristalline Gewölbekonfiguration einer um 1907 entstandenen Skizze für eine Marienkapelle fand in den Vestibülen einiger Wiener Mietshäuser ihren profanen Niederschlag.[118]

Bedingt durch eine ganz spezielle soziokulturelle Situation kamen diese Ansätze in Prag zu einer besonders fruchtbaren und kreativen Ausformung. Den vollen Umfang der Bedeutung der in Wien ausgebildeten tschechischen Wagnerschüler für diese Bewegung hat erst in jüngster Zeit Rostislav Švacha herausgearbeitet.[119] Die Vertreter der älteren Architektengeneration, wie Kotěra und Plečnik, fungierten zwar als Vermittler, waren aber nicht die eigentlichen Vertreter, das sollte den jüngeren wie Frantisek Roith, Josef Chochol und Pavel Janak vorbehalten bleiben. Vor allem letzterer übernahm die geistige Führung und Ausformulierung der theoretischen Grundlagen des tschechischen Kubismus, die sich auf die antipositivistischen Thesen von Lipps und Worringer, vor allem aber auch auf Alois Riegl stützten, die die Beherrschung und Durchdringung der Materie durch den Geist des Schaffenden postulierten.[120]

Für die Fortführung dieser Richtung im österreichischen Bereich, im konkreten Fall auch für die Möbelentwürfe Percos, könnte unmittelbar Anton Hanaks kubistoide Speisezimmereinrichtung der Villa Primavesi im mährischen Olmütz/Olomouc (um 1912/13) von Bedeutung gewesen sein.[121] Hanaks dama-

115 P. Wittlich, Prague – Fin de Siècle, Paris 1992, S. 242.

116 Sekler, WV 57 und DA 1907, S. 71.

117 Interieur 1908, S. 2.

118 Prokop 1994, S. 143, Farb.-Abb. 12.

119 R. Švacha, Expresionismus v Česke Architekture, in: Expresionismus (Kat.), Praha 1995, S. 205 ff.

120 Siehe zu dieser Problematik – J. Vokoun, Bohemian Cubism, in: The Antirationalists (Hg. N. Pevsner), London 1973, S. 106 ff.; A. Kubova, l'avantgarde architecturale en tchécoslovaquie, Liège 1992, S. 38 ff.

121 P. Zatloukal, Vila Primavesi v Olomouci,Olomouc 1990, S. 25.



Abb. 59
Anton Hanak, Tisch für die Olmützer Villa Primavesi, um 1913 (Grassegger)

liges kubistoides Experiment erklärt sich aus dem Umstand, daß er – obwohl künstlerisch im Wiener Umfeld verwurzelt – durchaus auch von der aktuellen Entwicklung des architektonischen Kubismus in Prag beeinflußt war. Die Olmützer Villa, an deren Ausstattung auch zahlreiche Wiener Künstler mitgearbeitet hatten, stellte zu diesem Zeitpunkt – obwohl in der Provinz gelegen – ein Paradigma der damaligen Moderne vor. Hanak stand, wie bereits erwähnt, in enger Verbindung mit Margarete Stonborough und arbeitete dann auch selbst an der Ausgestaltung der Villa Toscana mit. Selbstverständlich gab es auch unmittelbare Kontakte zwischen den Familien Wittgenstein und Primavesi, deren gesellschaftliche Stellung und auch aktive Rolle als Kunstförderer der Wiener Moderne sehr ähnlich war. Insbesondere das Verhältnis der beiden Damen, Margarete Stonborough und Eugenia Primavesi, der Mentorin des Olmützer Baus, war durchaus von einer gewissen Rivalität geprägt.[122] Für den Vorbildcharakter der Primavesi-Villa für das

122 Freundliche Auskunft von Major John Stonborough.

Gmundner Projekt spricht auch der Umstand, daß Margarete ursprünglich Franz von Krauss, den Architekten der Villa Primavesi, mit dem Umbau des „Schlosses Toscana" beauftragen wollte, dieser dann jedoch ihren unkonventionellen Vorstellungen nicht entsprach.[123] Es gibt also mehrere Gründe anzunehmen, daß sowohl Margarete Stonborough als auch Rudolf Perco die kubistoiden Möbelentwürfe Hanaks für die Villa Primavesi bekannt gewesen sein müssen (Abb. 59).

Einen weiteren sehr maßgeblichen Impuls für die kubistischen Tendenzen stellte die Werkbundausstellung 1914 in Köln dar, wo der neugegründete tschechische Werkbund sich – damals noch im Rahmen der österreichischen Kunst – als eigenständige Sektion präsentierte und mit seinen kubistischen Interieurs internationale Aufmerksamkeit erregte.[124] An alle diese formalen Innovationen knüpfte man in Wien nach dem Krieg unmittelbar an. Diese zahlreichen künstlerischen und intellektuellen Querverbindungen in der Achse Darmstadt – Wien – Prag reflektieren den sehr komplexen Zusammenhang dieser mitteleuropäischen Strömung, die durch den deutschen Expressionismus – vor allem nach dem Krieg – eine weitere Anregung erfuhr. In diesem Zusammenhang spielte dann – insbesondere für die Wiener Architektur – auch das frühe Werk Clemens Holzmeisters eine wesentliche Rolle.

In diesem Umfeld sind auch Percos Möbelentwürfe zu sehen, die hier vorübergehend ein Abweichen von den für ihn charakteristischen klassizierenden Tendenzen zeigen. Diese kubistoiden Entwurfszeichnungen für die Villa Toscana, deren Datierung bis 1922 zu verfolgen ist, stellen ein nicht unwesentliches Bindeglied zum Verständnis der Morphologie der frühen Gemeindebauten dar. Wahrscheinlich sind auch die Ideen und Anregungen der Bauherrin Margarete Stonborough ein nicht zu unterschätzender Faktor. Die diversen Anmerkungen am Rand der Entwürfe reflektieren den kreativen Dialog zwischen ihr und Rudolf Perco. Der Architekt, der zu diesem Zeitpunkt sein zeichnerisches Œuvre mit Veduten von historischen Bauten intensivierte – wahrscheinlich dienten sie auch

123 Brief Margarete Stonboroughs vom 10. 3. 1914 (Pierre Stonborough/Wien).

124 V. Slapeta, Der tschechische Werkbund, in: Gmeiner/Pirhofer, Der österr. Werkbund, Wien 1985, S. 191 ff.

als Erwerbsquelle –, schenkte ihr eine Gruppe von Stephansdom-Ansichten *„in tiefer Verehrung gewidmet"*, die zweifellos als Ausdruck seiner Bewunderung der Bauherrin zu werten sind und sich bis heute im Besitz der Familie befinden.[125]

Margarete Stonborough schätzte und liebte die Villa Toscana als Ferienaufenthalt. Im Sommer 1925 wurden dort auch die ersten Überlegungen für den Bau eines Stadtpalais in Wien angestellt. Sie beauftragte diesmal Paul Engelmann, einen Schüler von Adolf Loos, der bereits für die Familie Wittgenstein diverse Umbauarbeiten des Neuwaldegger Wohnsitzes geleitet hatte. Sukzessive wurde auch Margaretes Bruder Ludwig, der sich sehr oft in Gmunden aufhielt, in dieses Projekt einbezogen, das schließlich als Palais Wittgenstein in die Architekturgeschichte eingegangen ist.[126] Margarete, die Ludwig Wittgensteins Beschäftigung mit diesem Projekt vor allem auch als Therapie seiner depressiven Krise verstand, nahm ihre eigenen ästhetischen Vorstellungen, wie sie beim Bau der Villa Toscana zum Ausdruck gekommen waren, bei diesem Vorhaben weitgehend zurück.[127] So konnte das Palais Wittgenstein als Umsetzung der von Adolf Loos erarbeiteten Kriterien, basierend auf den philosophischen ästhetischen Theorien Wittgensteins, in einem formal rigiden Purismus realisiert werden und bildet anscheinend den absoluten Kontrapunkt zur Villa Toscana. Daß es grundsätzlich dennoch zwischen diesen beiden Bauten eine gewisse Affinität gibt, beweist die letztlich *„konventionelle Raumeinteilung"* des Palais Wittgenstein, die noch *„großbürgerliche[n] Repräsentations- und Wohnvorstellungen"* verpflichtet ist.[128] Eine aristokratische Ansprüche manifestierende dekorative Ausgestaltung wurde bei diesem Projekt durch absoluten Ornamentverzicht kompensiert. Die Distanzierung von der breiten Masse wurde durch teuerste Materialien und ausgeklügelte handwerkliche Präzisionsarbeit zum Ausdruck gebracht: Die soziale Metaphorik der „goldenen Sonnen" der Villa Toscana wurde von den – nach Ludwig Wittgensteins akribischen Angaben – spezialangefertigten Türgriffen ersetzt.[129] Der Diskurs um die Distinktionsmechanismen bewegte sich letztlich immer zwischen Hypertrophie und Reduktion. Was die

125 Siehe WV 40 – für einen intensiven persönlichen Kontakt sprechen auch die zahlreichen Besuche Percos in Gmunden – freundliche Auskunft von Major John Stonborough.

126 B. Rukschcio/R. Schachel 1987, S. 318.

127 Margarete selbst war gegenüber der Architektur von Adolf Loos durchaus kritisch eingestellt, wie aus einem Brief vom 15. 2. 1917 an ihre Schwester Hermine hervorgeht (Pierre Stonborough/Wien).

128 P. Haiko, Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde, in: Österreich (Kat.), München/N.Y. 1995, S. 25; Paul Wijdeveld (Ludwig Wittgenstein, Architekt, Cambridge/Mass. 1994) konnte nachweisen, daß die Raumeinteilung nach dem Vorbild des aus dem 19. Jh. stammenden historistischen Palais der Familie Wittgenstein erfolgte.

129 O. Kapfinger, Haus Wittgenstein, Wien 1984.

Villa Toscana betraf, sollte sie jedoch eine wechselvolle Geschichte erleben. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges – Margarete weilte zu diesem Zeitpunkt als amerikanische Staatsbürgerin in New York – diente der Ansitz als Zufluchtsstätte ihrer in Wien lebenden Verwandtschaft. Nach dem Krieg und ihrer Rückkehr nach Österreich verbrachte Frau Stonborough einen Großteil der letzten Jahre ihres Lebens dort.[130] Von ihren Erben an das Land Oberösterreich verkauft, wurde in der Villa ein Kongreßzentrum eingerichtet.

Rückblickend auf die frühe Periode von Perco ist festzuhalten, daß sich bereits hier Positionen ausmachen lassen, die auch für seinen späteren Werdegang von Bedeutung bleiben. Sein angepaßtes Verhalten gegenüber den jeweiligen Machthabern verbindet sich mit seiner Neigung zu einem übersteigerten Monumentalismus, der vor allem an Projekten für repräsentative Bauten und Denkmäler seinen Niederschlag findet. Selbst Projekte, die dem bürgerlich-profanen Bereich angehören, wie ein Mietshaus oder Landsitz, werden durch eine feudale Codierung überhöht und in eine aristokratische Sphäre gehoben. Manifest wird hier eine gewisse Neigung zum Realitätsverlust, die sich der beschränkten ökonomischen Situation nach dem Krieg nur schwer anpassen wird. Diese Tendenzen sind einerseits in der individuellen Persönlichkeit des Architekten verwurzelt, aber andererseits auch im Kontext des kulturell restriktiven Klimas der letzten Jahre vor dem Krieg zu sehen. Monumentalität und Pathos waren den Entwürfen der Wagnerschule generell inhärent, ein allmähliches Abgehen vom Protorationalismus der frühen Moderne und ein Hinübergleiten in einen aleatorischen Neohistorismus war für viele der damaligen Architektengeneration charakteristisch.

Nicht zuletzt bildete Leopold Bauers Exkurs über *„die Erinnerung an das Dagewesene“* einen Teil des theoretischen Unterbaus dessen, was in weiten Bereichen im Wiener Umfeld damals stattfand.[131]

130 Freundliche Auskunft von Major John Stonborough.

131 Siehe Anm. 10.

# 3 Die Wohnhausanlagen der Gemeinde Wien

## Einführung

Das Problem der akuten Wohnungsnot in Wien – ein unheilvolles Erbe der Monarchie – stellte nach dem Ende des Weltkrieges eine der vordringlichsten Aufgaben der Stadtverwaltung dar, eine konkrete zielgerichtete Wohnbaupolitik formte sich aber erst allmählich heraus. Nach der Adaptierung von Kasernen, der Fertigstellung von im Bau steckengebliebenen Projekten und wilden Siedlerbewegungen begannen sich schließlich Anfang der zwanziger Jahre Lösungsmodelle abzuzeichnen. In der Alternative zwischen den zwei zur Diskussion anstehenden Wohnformen entschied sich die Gemeinde schließlich gegen das Einfamilien-Reihenhaus und setzte den Schwerpunkt auf das Massenmietshaus.[132]

Die Beweggründe der Gemeinde waren sowohl ideologischer als auch durchaus praktischer Natur. Die Bodenknappheit, bedingt durch den restriktiv römisch-rechtlichen Eigentumsbegriff an Grund und Boden – im Gegensatz zum westeuropäischen Pachtsystem –, wurde zusätzlich 1920 durch den Umstand, daß Wien zu einem eigenen Bundesland erklärt wurde und dadurch der Ausbreitung der Stadt Grenzen gesetzt waren, verschärft. Die Konzentration der Bautätigkeit auf den innerstädtischen Bereich ermöglichte dahingegen den Rückgriff auf die bereits vorhandene städtische Infrastruktur und erforderte keine teuren Investitionen.[133] Diese ökonomischen Zwänge erhielten eine Rückkoppelung durch die gesellschaftspolitischen Vorstellungen von der Vergesellschaftung weiter Lebensbereiche und dem Postulat Engels', die Arbeiter nicht – wie in paternalistischen Siedlungsformen – an ein eigenes Haus zu binden.

132 Zur Geschichte der Wiener Gemeindebauten siehe vor allem: Haiko/Reissberger, Die Wohnhausbauten der Gemeinde Wien, in: archithese 1974, S. 49 ff; W. Posch, Die Gartenstadtbewegung, Wien 1981; H. Weihsmann, Das Rote Wien, Wien 1985.

133 Stadtbaudirektor F. Musil, Warum Wien keine Gartenstadt baut, in: Die neue Wirtschaft 17. 6. 1926.

Die Entscheidung der Gemeinde für das Mietshaus war damals, wie heute, sehr umstritten. Neben der vor allem politisch motivierten negativen Resonanz aus Deutschland, waren es auch die – durchaus der Sozialdemokratie verbundenen – Anhänger der Siedlungsbewegung wie der Publizist Max Ermers oder der Architekt Josef Frank, die die *„Volkswohnungspaläste"* bekämpften. Posch interpretiert das Scheitern der Wiener Gartenstadtbewegung und die Entscheidung der Gemeinde zugunsten des Massenmietshauses als eine *„Abkehr von einem englisch-demokratischen und Hinwendung zu einem römisch-imperialen System"*.[134] Dieser zu Recht betonte Gegensatz zwischen demokratischen und imperialen Strukturen reicht aber über den Gegensatz politischer Systeme weit in den allgemein kulturellen Bereich hinein. Die von den sozialistischen Gemeindevätern abgelehnte Gartenstadtbewegung leitete sich zu einem nicht geringen Teil von puritanisch-calvinistischen Vorstellungen ab, die vom Primat des privaten Wohnbereichs ausgingen und den öffentlich-repräsentativen Anspruch hintanstellten. Ganz im Gegensatz zur lokalen Tradition, wo der öffentliche Raum als Erweiterung des Lebensbereiches einen ganz anderen Stellenwert hatte. Der intensive Einbezug von Hof und Platz und die städtebauliche bühnenhafte Inszenierung vieler Anlagen der Wiener Gemeindebauten beruhen letztlich auch auf barock-katholischen Traditionen. Dieser Umstand reflektiert die Zwiespältigkeit der sozialdemokratischen Selbstinszenierung, erklärt aber auch die große Akzeptanz in der Bevölkerung, da die Kontinuität vertrauter Strukturen gewahrt blieb.[135]

Als 1923 das erste Wohnbauprogramm für die folgenden fünf Jahre beschlossen und durch die neu eingeführte Wohnbausteuer auch die Finanzierung gesichert wurde, war vor allem Hubert Gessner einer der ersten Architekten, die mit großen Projekten betraut wurden. Seit dem Bau des Favoritner Arbeiterheimes 1902 war er sozusagen als Hausarchitekt kontinuierlich für die Sozialdemokratische Partei und deren Folgeorganisationen tätig gewesen. Neben dem Gebäude des *Vorwärts*-Verlages hatte er u. a. zahlreiche *Konsum*-Filialen,

134 Posch 1981, S. 60.
135 Siehe dazu Haiko/Reissberger 1974.

Fabriken der *Hammerbrotwerke* und Versicherungsgebäude für die Partei projektiert. Außerdem verbanden ihn private Kontakte mit Viktor Adler und Karl Renner. Hubert Gessner war auch einer der wenigen Architekten, der schon zur Zeit der Monarchie mehrere Arbeitersiedlungen errichtet und Erfahrung auf diesem Gebiet erworben hatte, ganz im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen, denn der soziale Wohnungsbau war im Wien der Vorkriegszeit – entgegen allen Notwendigkeiten – kein Thema gewesen. Die von Hubert Gessner in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg überwiegend im südlichen Einzugsgebiet von Wien errichteten Arbeiterwohnstätten (u. a. Gloggnitz, Schwechat und Mödling) zeigen im Ansatz bereits Kriterien, die nicht zuletzt auch für die Entwicklung im Wien der Zwischenkriegszeit wesentlich werden sollen. Trotz des ländlichen oder vorstädtischen Ambientes entsprechen Gessners Anlagen in ihrer Struktur einer Mischform von Siedlungsbau und mehrstöckigem Mietshaus. Auch auf dem Bereich der inneren Organisation wurden hier neue Grundrißformen erarbeitet, im Gegensatz zu dem bis dahin gültigen Schema der Bassenawohnung.

Es war nur allzu folgerichtig, daß Gessner eines der ersten großen Bauvorhaben der Gemeinde, den *Metzleinstalerhof,* leitete, der letztlich der Nukleus der umfangreichsten Konzentration von Wohnhausanlagen entlang des Margaretengürtels sein sollte. Der gürtelseitige Trakt, bereits in der Übergangsperiode von 1920 von Robert Kalesa errichtet (es handelte sich hier um eines der noch vor dem Krieg begonnenen, steckengebliebenen Bauvorhaben, das die Gemeinde aufgekauft hatte), folgte noch völlig den Kriterien eines konventionellen Mietshauses. Hubert Gessner hingegen erarbeitete im zweiten Bauabschnitt die für die Wohnhausanlagen der Gemeinde verbindlichen Organisationsstrukturen heraus, die zum Teil an die Modelle der Sozialutopisten anknüpften, aber vor allem auch an lokale Vorbilder.[136] In erster Linie war dies die Blockrandverbauung mit einem gärtnerisch ausgestalteten Innenhof, von dem aus die Treppenhäuser zugänglich waren. Um das berüchtigte Gangsystem zu vermeiden, sollten nicht mehr als vier

136 Der Metzleinstalerhof, Festschrift Wien o. J., und Die Bautätigkeit der Gemeinde Wien, in: ZÖIAV 1924, S. 127 ff. Zur Problematik der lokalen Wiener Vorbilder siehe vor allem Weihsmann 1985 und Posch 1981.

Wohnungen jeweils von einer Treppe zugänglich sein. Alle Wohneinheiten – überwiegend Ein- und Zweizimmerwohnungen mit Wohnküchen – hatten eigene Gas-, Strom- und Wasserzuleitungen und ein integriertes WC, oft auch einen Balkon. Außerdem waren alle Wohnräume direkt belichtet. Welch ungemein qualitativen Sprung das damals – vor allem auf dem Gebiet der Hygiene – bedeutete, kann heute kaum mehr nachvollzogen werden.

An Gemeinschaftseinrichtungen wurde zumeist eine Zentralwaschanlage, ein Kindergarten und eine Bibliothek errichtet, außerdem waren noch Geschäftslokale und Werkstätten untergebracht. Jede Anlage stellte eine kleine autarke Gemeinde für sich dar und führte zu einer Strukturierung der Wohnverhältnisse, die unter Einbezug des öffentlichen Raumes eine Erweiterung der sehr klein dimensionierten Wohnungen bedeutete und damit eine bewußte Vergesellschaftung weiter Lebensbereiche anstrebte. Zweifellos spielten auch Vorstellungen einer Zentralisierung der Hauswirtschaft, wie sie Bebels bereits 1887 dargelegt hatte, in diese Organisationsformen hinein, wurden aber nicht radikal umgesetzt.[137] So wurde am Typus der individuellen Wohnküche festgehalten, zu Innovationen und Experimenten kam es nur ansatzweise, und wenn, wurden sie kaum weiterentwickelt. Viele dieser Vorgaben waren damals innovativ und fortschrittlich, andere wieder sollten sich als allzu enges Korsett für die Architekten erweisen und einer Weiterentwicklung im Wege stehen.

Während die ökonomisch und ideologisch bedingten Organisationsstrukturen schon relativ bald festgelegt waren, stand die formale Ausgestaltung jedoch noch auf unsicherem Boden – die Paradigmen waren noch nicht festgeschrieben. Der große architekturtheoretische Diskurs, der sich in den neunziger Jahren in Wien vor allem an der Frage des Mietshauses entzündet und wesentlich zur Krise des Historismus beigetragen hatte, wurde jetzt letztlich – wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen – wiederaufgenommen. Neben der für Wien charakteristischen Vernachlässigung der Erwägung neuer technologi-

137 Siehe dazu S. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938, Wien 1994, S. 239.

scher Möglichkeiten stand vor allem die Frage der formalen Codierung und die Ikonologie proletarischen Wohnens im Vordergrund.

Hubert Gessner schloß bei der Ausgestaltung des *Metzleinstalerhofes* unmittelbar an seine kurz vor dem Krieg entstandenen Mietshäuser an. In Ermangelung anderer Vorbilder wurden insbesondere klassizierende Elemente in der wienerischen Ausformung des Biedermeier, die bürgerliche Wohnkultur codierten, auf die Wohnhausanlage übertragen; dem Zeittrend entsprechend oft auch mit kubistischen Anklängen. Zu expliziten Übernahmen feudaler Strukturen kam es in dieser Phase jedoch noch nicht. Dieser assoziative Umgang mit vergangenen Perioden löste letztlich die einzelnen Motive aus ihrem eigentlichen Kontext und ermöglichte eine allgemeine Beliebigkeit und Zitathaftigkeit, wie sie für viele Bauten der zwanziger Jahre oft prägend sind.

Ganz anderen Kriterien hingegen war die Biedermeierrezeption eines Loos oder Josef Frank verpflichtet, die im Ideal des frühen 19. Jahrhunderts vor allem eine geistige Haltung sahen, die sich in unprätentiöser Schlichtheit, Materialehrlichkeit und gediegener Handwerksarbeit manifestierte.[138] Dieser Formenkanon als Ausdruck einer bürgerlichen Ethik war aber letztlich genauso wenig geeignet auf eine andere soziale Schicht übertragen zu werden. Ihren Niederschlag findet diese theoretische Kontroverse dann auch in Franks Polemik gegen den „Volkswohnungspalast", die noch zu besprechen sein wird.

Diese formalen und strukturellen Kriterien, wie sie hier kurz zusammengefaßt wurden, bildeten weitgehend die – nicht ganz unumstrittene – Basis, von der die Architekten der frühen Phase der Wiener Gemeindebauten ausgehen konnten und mußten.

Im Zuge des Wohnbauprogramms der Gemeinde Wien, das weit über die Kapazität der städtischen Bauplanungsbehörde selbst hinausgegangen wäre, erhalten dann schließlich ab

138 Siehe dazu P. Haiko, Die Rezeption der Zeit um 1800 in der Kunst um 1900, in: 1. Österr. Kunsthistorikertagung, Graz 1981, S. 57 ff.

1923/24 auch freie Architekten Aufträge. Aus Zeit- und Geldmangel wurden die meisten Bauvorhaben nicht ausgeschrieben, ein Umstand, der von der Architektenschaft heftigst kritisiert wurde. Die Kriterien der Auftragsvergabe sind bis heute nicht durchleuchtet. Charakteristisch für die Paradoxien des Roten Wien ist die sehr unterschiedliche Beurteilung der Vergabepraxis seitens zweier Architekten völlig gegensätzlicher Weltanschauung: Während der bürgerlich-konservative Leopold Bauer die Auftragsvergabe der Gemeinde lobt, kritisiert die linksstehende Schütte-Lihotzky, die Vergabe wäre *„nach dem Alphabet"* erfolgt.[139]

Neben Karl Ehn, dem Team Schmid/Aichinger und Hubert Gessner gehört Rudolf Perco zu den wichtigsten Vertretern der Planer der monumentalen Superblocks des Roten Wien, deren monumentalisierendes Konzept im Gegensatz zur zeitgenössischen avantgardistischen Architektur stand. Eine evolutionistische Architekturgeschichtsschreibung könnte Gefahr laufen, diese Polarisierung einfach als Konflikt zwischen Moderne und Tradition zu interpretieren. Sowohl die heftige Kritik und Polemik, der die Superblocks und deren Planverfasser von Anfang an und bis heute unterzogen werden, als auch die Neigung zu einer Mythologisierung stellen ein ungemein vielschichtiges rezeptionsgeschichtliches Phänomen dar. Die Bandbreite des Diskurses umfaßt formal-ästhetische Erwägungen, städtebauliche Aspekte und ideologische Voreingenommenheiten gegensätzlichster Herkunft und stellt sich einer objektiven Wertung eigentlich bis heute entgegen.

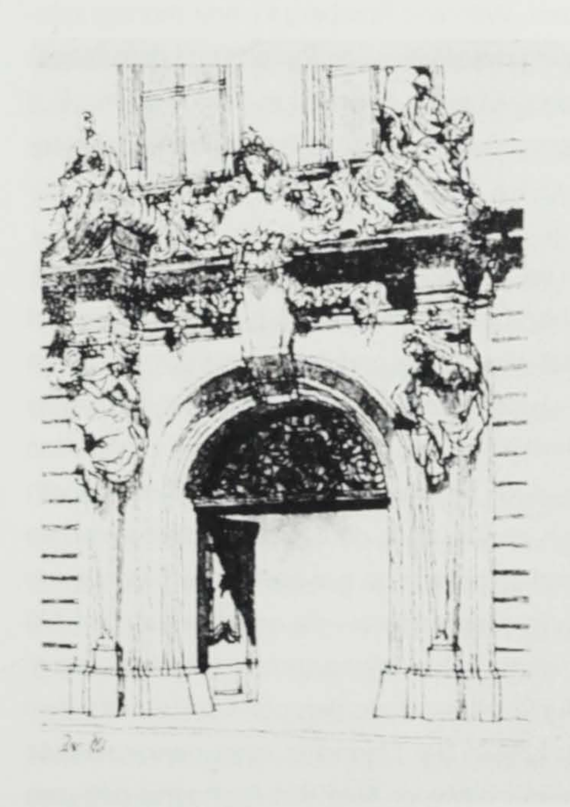
Da Percos Tätigkeit im Rahmen des sozialen Wohnbaus der Gemeinde Wien sich in vier Wohnanlagen manifestiert, die in einer direkten zeitlichen Abfolge innerhalb von rund sechs bis sieben Jahren entstanden sind und deren Problemstellung sich vielfach überlagert, scheint es legitim, sie in einem eigenen Kapitel abzuhandeln und nicht chronologisch im Rahmen seines gesamten Schaffens. Auch der Umstand, daß diese vier Bauten die einzigen realisierten Projekte des Architekten in der Zwischenkriegszeit sind, rechtfertigt diese Gliederung.

139 L. Bauer, Österreich u. die Pariser Ausstellung, in: Wiener Sonn- u. Montagszeitung, 25. 1. 1926, und Schütte-Lihotzky, zitiert nach Rukschcio/Schachel 1982, S. 286.

### Die frühe Phase – die Zusammenarbeit mit Rudolf Frass und Karl Dorfmeister

Rudolf Perco war die ersten Jahre nach dem Krieg, wie viele andere Architekten auch, bedingt durch die völlig veränderte ökonomische und politische Situation nahezu ohne Arbeit. Sein einziger Auftrag war der Umbau und die Ausgestaltung der Villa Toscana, die aber große Bauaufträge nicht kompensieren konnte. Die reichlich zur Verfügung stehende Zeit nutzt er, um sich an der Technischen Hochschule weiterzubilden und sich an zahlreichen Wettbewerben zu beteiligen. Daneben kultiviert er seine zeichnerische Begabung und widmet sich der Vedutenmalerei, die möglicherweise auch eine Erwerbsquelle darstellte. Bevorzugtes Sujet sind barocke Palais – immer wieder sind es die Wiener Adelssitze, die er mit seinem harten, etwas nervösen Strich festhält (WV 44 – Abb. 60). Vor allem seine zahlreichen Ansichten von Schönbrunn reflektieren, wie sehr er diese Anlagen als Topos verinnerlicht hatte.

Abb. 60
Perco, Studie 1921,
Portal der Böhmischen Hofkanzlei
(Wr. St. u. L. A.)



*Der Prof. Jodl-Hof – 19, Döblinger Gürtel 36/ Guneschgasse/Sommergasse (WV 50) 1925/26*

Der Auftrag für die Planung des *Prof. Jodl-Hofes* am Döblinger Gürtel wurde wahrscheinlich bereits 1924 an die Arbeitsgemeinschaft Rudolf Frass//Perco/Dorfmeister ohne Ausschreibung vergeben, die Einreichpläne datieren vom Juni 1925.[140] Die näheren Umstände der Auftragserteilung sind nicht bekannt. Diese Problematik trifft für alle Wohnhausanlagen zu, an denen Rudolf Perco mitgearbeitet hat. Dies gilt auch für den Umstand, wie es zur Arbeitsgemeinschaft der bis dahin unabhängig voneinander tätigen Wagnerschüler gekommen ist. Rudolf Frass und Dorfmeister waren Jahrgangskollegen an der Akademie. Perco hingegen, der einige Jahrgänge jünger war, könnte eventuell mit Frass während des Krieges in Kontakt gekommen sein, beide waren zur selben Zeit in Südtirol für die Militärbehörde tätig. Auch und gerade beim *Jodl-Hof* reflektiert die Polarität in der Einordnung und Wertung der Anlage die bis heute offene Diskussion über den Gemeindebau der Zwischenkriegszeit. Während Rossberg in ihrer monographischen Aufarbeitung des Werkes von Rudolf Frass dem Projekt jegliche Bedeutung abspricht, bedeutet es für A. Passeri; „[...] *uno degli interventi più interessanti dell'intera produzione viennese.*"[141]

Die Planer waren vor die ungemein schwierige Aufgabe gestellt, einen topographisch höchst unglücklich plazierten Baugrund zwischen dem Döblinger Gürtel und der Pantzergasse (fünfzehn kleine Parzellen wurden hier zusammengelegt), der ein langgestrecktes unregelmäßiges Dreieck über einem stark terrassierten Gelände bildete, nach den oben erwähnten Kriterien zu verbauen. Zusätzlich mußte noch die Durchlässigkeit zwischen Guneschgasse und Sommergasse gewahrt bleiben. Da die Anlage relativ klein dimensioniert war – sie umfaßte nur rund 270 Wohnungen –, waren keine Folgeeinrichtungen vorgesehen. Neben diesen funktionalen Anforderungen sollte außerdem noch den Vorstellungen der Stadtväter einer denkmalhaften Selbstinszenierung im Wiener Stadtbild Rechnung getragen

140 Einreichpläne MA 37/E. Z. 1069.

141 A. Rossberg, Das architekton. Werk von R. Frass. (Dipl.-Arb.), Wien 1989 und A. Passeri, I superbloci viennesi, in: Vienna Rossa (Kat.), Milano 1980, S. 190.

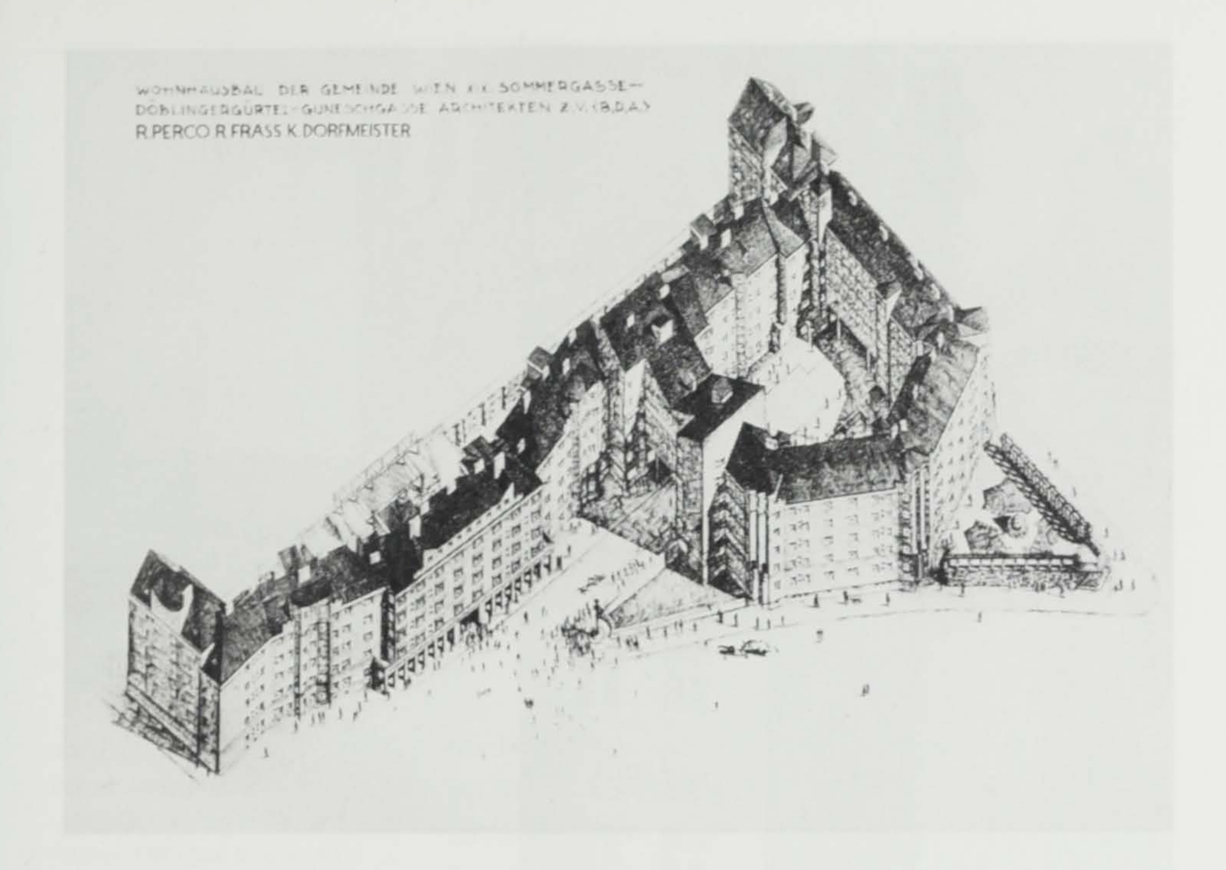



Abb. 61
R. Frass/Perco/Dorfmeister,
Prof. Jodl-Hof 1925/26,
Lageplan (MA 37)

werden. *„Die Anlage als Abschluß der Westseite des inneren Gürtels und Ausgangspunkt einer wichtigen Verkehrsader nach dem Industrieviertel Floridsdorf"* sollte wie eine Art Ausfallspforte aus den bürgerlichen Bezirken in die Arbeiterviertel konzipiert werden.[142] Da es sich in diesem Fall um keinen der prototypischen Superblocks handelte, wo oft noch zusätzlich die Gebäude der Gemeinschaftseinrichtungen als Ausdrucksträger der utopischen Semantik der Sozialdemokratie dienten, unterlag die Planung dieser Anlage daher ganz eigenen Kriterien.

Die drei Wagnerschüler – geschult in einem großräumig monumentalen Denken – verstanden es durchaus, diese sehr komplexe Aufgabenstellung auf der Basis ihrer Ausbildung und mittels zeitgenössischer Instrumentarien zu lösen. Durch die Teilung der Anlage in zwei Baukörper (einen langgestreckten südlichen und einen hufeisenförmigen nördlichen) erfüllten sie sowohl die Vorgabe einer Hofverbauung als auch die Durchlässigkeit in der Nord-Süd-Richtung (Abb. 61). Dieses Konzept

142 Das neue Wien, Städtewerk Bd. III (Hg. Gem. Wien), Wien 1927, S. 105.




Abb. 62
Perco, Kandelaber des
Prof. Jodl-Hofes, 1926
(Moderne Welt 1927)




Abb. 63
Perco, Entwurf einer röm.-kath. Kirche in Glas und Beton, 1932 (Wr. St. u. L. A.)

beschränkte sich nicht allein auf die Gruppierung der Baukörper, sondern umfaßte – noch ganz im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerkes – auch den Einbezug und die Ausgestaltung des gesamten Areals und reagierte auch sehr sensibel auf das zum Gürtel hin sehr abschüssige Gelände, das sich zur Verbauung nicht mehr eignete. Dieser am tiefsten gelegene Abschnitt wurde, ebenso wie die beiden Höfe, gärtnerisch ausgestaltet, und ein kleiner Kiosk bildet den optischen Endpunkt.

In gleicher Weise wurde der südlich gelegene Abschluß des dreieckigen Areals durch einen kupfernen Kandelaber markiert (Abb. 62). Der Leuchtkörper visualisierte aber nicht nur einen der Eckpunkte der Anlage, sondern flankierte gleichzeitig die Einfahrt zum Straßenhof. Durch seine aufwendige Gestaltung und imposante Mächtigkeit wird er quasi zum mystischen Wächter des Eingangs in den geschützten Bereich eines Hortus conclusus. Während die Arbeitsteilung der drei Architekten generell nur schwer nachvollziehbar ist, geht der Entwurf dieses Kandelabers, der heute nicht mehr erhalten ist, eindeutig auf Perco zurück.[143] Der bemerkenswerte Leuchter wurde auch in einer zeitgenössischen Zeitschrift ausdrücklich als *„Lichtkandelaber von Rudolf Perco"* veröffentlicht.[144] Zusätz-

143 MD-BD, Akten: Allgemeine Registratur, A 1/61/ 1928 – BD 367/1928 (Wr. Stadt- u. Landesarchiv). Eine Zusammenstellung der Kunstwerke an Gemeindebauten führt als künstlerische Ausgestaltung des *Prof. Jodl-Hofes* einen Lichtkandelaber aus Kupfer, entworfen von Architekt Perco, an.

144 Zeitgenössisches Zeitungsfragment im Nachlaß von R. Perco (der Name der Zeitschrift ist nicht mehr rekonstruierbar). Auch die erhaltenen Skizzen und Fotos können allgemein als Indiz gedeutet werden, daß Perco der Mann im Team war, der sich vor allem mit den formalen Details befaßt hat.

lich erwähnenswert ist in diesem Kontext die unübersehbare formale Affinität zu einem 1932 entstandenen *Kirchenentwurf* Percos (WV 74 – Abb. 63).

Analog einer – funktionalistische Kriterien weit hinter sich lassenden – Auffassung der Wohnbauten als Stein gewordene Manifestation einer Bewegung, ist auch Percos Kandelaber nicht im Sinne der funktionellen Anforderungen eines Beleuchtungskörpers gestaltet, sondern wird zur eigenständigen Skulptur, die nicht zuletzt auch der Glas-Licht-Metaphysik der Zeit verpflichtet ist. Im Aufbau den Laternen Hubert Gessners im *Reumann-Hof* nicht unähnlich, auratisiert Perco den Leuchter jedoch durch eine ausgeklügelte Morphologie. Es kommen hier Konfigurationen von einander überschneidenden oder vorkragenden Elementen zum Einsatz, die im weitesten Sinn von Lloyd Wright oder der De-Stijl-Bewegung beeinflußt sein könnten. Diese formalen Bezüge entsprechen durchaus den allgemein zu beobachtenden konstruktivistischen Tendenzen in Wien in der Mitte der zwanziger Jahre. Von Bedeutung könnten in dieser Hinsicht u. a. die Gruppe der zu dieser Zeit in Wien lebenden ungarischen Konstruktivisten mit ihrer Zeitschrift MA gewesen sein, als auch der 1924 in Wien abgehaltene Theaterkongress, an dem maßgebliche De-Stijl-Künstler teilgenommen hatten.[145]

Diesen mystizistischen und expressionistischen Tendenzen entspricht auch die Durchgestaltung des Baukörpers der Wohnhausanlage, dessen unregelmäßiger Rhythmus von einem Vor- und Rückschwingen geprägt ist, gesteigert durch die kubistoid-kristallinen, turmartigen Risalite. Metaphorisch eingesetzt als vorgeschobene Wehrtürme, wird diese Symbolik durch das stark vorkragende profilierte Gesims, das zurückgestufte Attikageschoß und die spitzwinkeligen Balkons optisch noch besonders akzentuiert. Gesteigert wird diese suggestive Expressivität außerdem durch den Einsatz einer kräftigen Farbigkeit als konstituierendes Element. Ein intensiver Chromatismus ist generell prägend für viele Bauten der frühen zwanziger Jahre, von Bruno Taut bis Hubert Gessner wurde dieses an sich außer-

145 Siehe dazu D. Bogner, Die Konstruktion der neuen Welt, in: Der Kunst ihre Freiheit (Hg. K. Sotriffer), Wien 1984, S. 174 f.




Abb. 64
Prof. Jodl-Hof,
zeitgenössisches Foto
(ÖNB)

architektonische Mittel eingesetzt. Charakteristisch für die Ambivalenz dieser Anlage – und das gilt auch für viele andere – ist der Umstand, daß vieles von dieser Expressivität und suggestiven Wehrhaftigkeit aber doch auch funktional zu begründen ist. In den turmartigen Risaliten, die als Gelenke für die geknickte Fassade eingesetzt wurden, waren die jeweiligen Treppenhäuser und im Dachgeschoß die Waschküchen untergebracht (die Anlage war für die Einrichtung einer modernen Zentralwäscherei zu klein.) Auch das Vorschwingen des langgestreckten südlichen Bauteiles ist kein ausschließlich formaler Manierismus, sondern erklärt sich durch die Situierung eines ursprünglich geplanten kleines Gebäudes für einen Kinderaufenthaltsraum. Möglicherweise war die geringe Distanz zum Hauptgebäude ausschlaggebend dafür, daß der kleine Bau im Hof schließlich nicht realisiert wurde, das Konzept einer vorschwingenden Fassade ist jedoch geblieben.[146] In gleicher Weise konnte durch die – in der Literatur negativ beurteilte – *„ausgefranste"* Konfiguration des Grundrisses der Anlage[147],

146 Die relativ klein dimensionierte Anlage mit nur rund 270 Wohnungen verfügte im Gegensatz zu den Superblocks über keinerlei Folgeeinrichtungen.

147 Weihsmann, 1985, S. 294.

die jedoch kongenial dem Aufriß entspricht, letztlich das Ausmaß der verbauten Fläche etwas vergrößert und reine Nordwohnungen fast zur Gänze vermieden werden (Abb. 64).

Die unauflösliche Dichotomie der Bauten, die einerseits dringenden Wohnbedarf abdecken, aber andererseits mit ihrer Gestenhaftigkeit sozialdemokratisches Selbstbewußtsein verkörpern sollten – ein ewiges Schwanken zwischen Utilitarismus und Symbolik –, wird auch an den formalen Details der Fassade deutlich. Die ebenen Flächen mit ihren glatt und rahmenlos eingeschnittenen Fenstern stehen in ihrer funktionalistischen Nüchternheit in einem dialektischen Spannungsverhältnis zu den abgewinkelten turmartigen Elementen und deren expressiver Gestik und metaphorischer Wehrhaftigkeit. Die Konzentration aller Ausdrucksträger auf ebendiese Bauteile zeigt auch das nicht realisierte Konzept, hier figurale Skulpturen aufzustellen.[148]

Im Rahmen dieser inneren Ikonologie als Codierung einer sozialdemokratischen antikapitalistischen Grundhaltung sind auch die Geschäftslokale im Erdgeschoß optisch nicht präsent, sondern unauffällig in die Fassade integriert oder hinter dem langgestreckten Portikus des südlichen Bauabschnittes versteckt: Geschäfte sind zwar notwendig, bedürfen jedoch keinerlei Hervorhebung oder Werbung. Eine architektonische Lösung, die ganz im Gegensatz zu den in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entwickelten Typus des Wohn-Geschäftshauses steht, wo die optische Verdeutlichung der unterschiedlichen Funktionen im Vordergrund stand. Auch in seiner Bautechnologie reflektiert der *Jodl-Hof* – und das gilt für alle anderen Anlagen in gleicher Weise – die schwierige, ja zwiespältige Situation der Gemeinde. Einerseits war man gezwungen, zur Sicherung von Arbeitsplätzen arbeitsintensiv zu bauen, andererseits aber auch ökonomische Aspekte nicht zu vernachlässigen. So stellt die Anwendung einer konventionellen Ziegelbauweise (nur die Decken waren aus Eisenbeton) einen Rückschritt zu den bereits in der Vorkriegszeit entwickelten Techniken dar. Der Einsatz von genormten Fenster- und

148 Die auf den Einreichplänen schematisch dargestellten Skulpturen, die eindeutig nicht von der Hand Percos stammen, lassen keine Schlüsse zu, sowohl was das ikonographische Programm betrifft (Allegorien?) als auch auf den möglichen Bildhauer. Es könnte sowohl Wilhelm Frass, der Bruder des Architekten Rudolf Frass (die beiden haben häufig zusammengearbeitet), als auch Anton Hanak, der später mit Perco ein Konzept für den Engelsplatz-Hof erarbeitet hat, in Frage kommen.

Türelementen zeigt hingegen eine Hinwendung zu rationalistischen Baumethoden, die durchaus bis zu einem gewissen Grad eingesetzt wurden.

Die immer wieder heftigst kritisierte Diskrepanz zwischen der Monumentalität der Anlagen und den ungemein klein dimensionierten Wohnungen, die ihre Entsprechung schon bei den unscheinbaren Stiegenaufgängen finden (Vestibüle sind durch den hofseitigen Zugang überflüssig geworden), ist eine Folge der sehr restriktiven Bauvorgaben der Gemeindeväter und deren städtebaulichen Intentionen. Die Idee des Primats der Außenerscheinung, dem sich die Wohnungsgrundrisse unterzuordnen haben, stand im völligen Gegensatz zu zeitgleichen Raumkonzepten, wie sei etwa Loos oder Frank verfolgten. Dennoch sollte man davor Abstand nehmen, die Superblocks an den Paradigmen der zeitgenössischen Moderne zu messen, sie folgten einer eigenen Philosophie, deren rhetorische Aggressivität und emotionale Grundhaltung genau die Befindlichkeit der Sozialdemokratie zur damaligen Zeit widerspiegelt und in diesem Sinne auch von der Arbeiterschaft verstanden wurde.[149]

Die Struktur der Wohnungsgrundrisse des *Jodl-Hofes* (überwiegend Ein- oder Zweizimmerwohnungen mit Wohnküchen) hielt sich an das allgemeine Schema.[150] Die Gewichtung lag vorwiegend auf den hygienischen Anforderungen: Es gab fast keine Nordwohnungen, und es wurde streng darauf geachtet, daß der Zugang zum WC, auch bei den Wohnungstypen, die über kein Vorzimmer verfügten (rund die Hälfte), nicht von der Küche aus erfolgte. Um diesen Mißstand zu vermeiden, wurde ein kleiner Zwischenraum eingeschoben.

Die der Wohnhausanlage zugrundeliegende Idee einer Inszenierung eines metaphorischen Burgtores, das den Zugang vom bürgerlichen Bezirk in die Arbeiterbezirke visualisieren sollte, wird auch sichtbar an der rund zwei Jahre später auf der gegenüberliegenden Seite des Gürtels errichteten *Wohnhausanlage Döblinger Gürtel 10*. Der von Leo Kammel 1928 errichtete

149 Analogien zur „aggressiven Rhetorik" eines Otto Bauer scheinen unübersehbar.

150 Siehe dazu vor allem Haiko/Reissberger 1974 und H. Weihsmann 1985; Rossberg (1989) bemängelt die Anpassung der Wohnungsgrundrisse des Jodl-Hofes an die Außenerscheinung.

Bau nimmt das Motiv der kubistisch gefalteten Wehrtürme des *Jodl-Hofes* auf und ist offensichtlich als Gegenstück im Kontext des intendierten Stadttores konzipiert.

Im Zusammenhang mit der Problematik kubistischer Tendenzen und deren Wechselwirkung zwischen Prag und Wien, wie sie bereits am Beispiel der Villa Toscana erläutert wurden, scheint es nicht unwesentlich, daß Leo Kammel seine Ausbildung bei Jan Kotěra an der Prager Kunstgewerbeschule erhalten hatte. Wie viele Architekten und Künstler seiner Zeit sind auch für ihn die Verbindungen zu den Nachfolgestaaten der Monarchie nach dem Krieg nicht abgerissen. Der aus Mähren gebürtige Architekt konnte noch in den zwanziger Jahren einige bemerkenswerte Projekte, die in der Nachfolge des Prager Kubismus stehen, in der damaligen Tschechoslowakei realisieren und scheint einer der vielen vergessenen Grenzgänger und Mittler gewesen zu sein, die ihren Beitrag zur Entwicklung der österreichischen Architektur geleistet haben.[151] Im Gegensatz zur tschechischen Architektur dienen in Wien kubistische Verformungen jedoch oft nur zur Hervorhebung einzelner Elemente oder Motive. Dieser eher synkretistische Umgang könnte sich daher erklären, daß in Wien auch andere Einflüsse eine wesentliche Rolle gespielt haben. Neben dem deutschen Expressionismus haben zweifellos auch die erfolgreichen Projekte von Clemens Holzmeister, wie sein Wiener Krematorium und seine preisgekrönten Bahnhofsentwürfe für Linz und Innsbruck, zur Aktualität dieser Richtung in der Mitte der zwanziger Jahre beigetragen.

151 Leo Kammel, 1885 in Steinschönau/Kamenicky Senov geb., Todesdatum unbekannt. Meldeauskunft MA 8 Wr. St. u. L. A. und J. Vybíral/ P. Zatloukal, Architektura let 1850–1950 v Krnove, in: Umeni 1990, S. 529. Ähnliches trifft auch für Leopold Bauer zu, dessen bedeutendste WHA in Wien, der „Vogelweidhof", unübersehbare Affinitäten zu seinem 1927 in Troppau/ Opava errichteten Warenhaus Breda & Weinstein aufweist.

### *Die Wohnhausanlage „Am Wienerberg" – 12, Wienerbergstraße 16–20 (WV 54) 1926/27*

In unmittelbarem Anschluß an das Projekt des *Jodl-Hofes* arbeitete das idente Architektenteam die Pläne für die Anlage an der Wienerbergstraße aus. Die vorbereitenden Arbeiten müssen bereits 1925 begonnen haben, da die Einreichpläne vom Februar 1926 datieren.[152] Auch dieses Projekt wurde ohne Ausschreibung vergeben. Im Gegensatz zur vorangegangenen Arbeit figuriert Perco in den Einreichplänen bei der Namensnennung jetzt an erster Stelle – wie sich dieser Umstand in der tatsächlichen Arbeitsorganisation niederschlagen hat, ist trotz einiger erhaltener Entwurfsskizzen (sowohl von Rudolf Frass als auch von Perco) nur zu einem Teil nachvollziehbar.

Die Anlage an der Wienerbergstraße war wesentlich größer als der *Jodl-Hof* und sollte in zwei Etappen ausgebaut werden. Das Team Perco/Frass/Dorfmeister wurde mit dem ersten Bauabschnitt, dem sog. Ostblock mit rund 380 Wohnungen, betraut. Der westliche Teil der Anlage (393 Wohnungen) wurde in einer zweiten Ausbauphase von Camillo Discher/Paul Güttl errichtet.[153] Wieweit die beteiligten Architekten an der Ausarbeitung des Grundkonzeptes der gesamten Anlage beteiligt waren, bleibt offen. Der in den Einreichplänen dargelegte Lageplan des Ostblockes reagiert auf den nur schemenhaft eingezeichneten Westblock äußerst vage. Auch in der realisierten Fassung kommunizieren die beiden Baublocks nicht und sind durch eine Wohnstraße voneinander getrennt (Abb. 65).[154] In Hinblick auf die Größe der Anlage wurden auch die entsprechenden Folgeeinrichtungen projektiert: ein Kindergarten mit Kinderspielplatz und eine Gaststätte waren im Ostblock, die zentrale Wäscherei im Westblock vorgesehen. Die axialsymmetrische Ausrichtung der Anlage bleibt im Rahmen des üblichen Schemas: um einen großen geschlossenen Innenhof sind fünf Straßenhöfe gruppiert, die Front zur Wienerbergstraße ist als Schauseite in der Art eines Ehrenhofes gestaltet. Dieses Motiv einer expliziten Anlehnung an herrschaftliche Architekturformen war bei dem kurz zuvor von Hubert Gessner errich-

152 MA 37/ EZ 1918

153 Auch C. Discher und P. Güttl waren Wagnerschüler. Es ist bemerkenswert, daß die Gemeinde bei Architektenteams auf homogene Arbeitskreise achtete und stets auf die unterschiedlichen Schulen Rücksicht nahm. So wurden z. B. bei dem geladenen Wettbewerb für das Projekt Sandleiten die einzelnen Bauabschnitte jeweils an bestimmte Schulen („Wagnerschule", „Holzmeisterrichtung" usf.) vergeben (Der Tag, 31. 1. 1924).

154 Siehe Anm. 152.

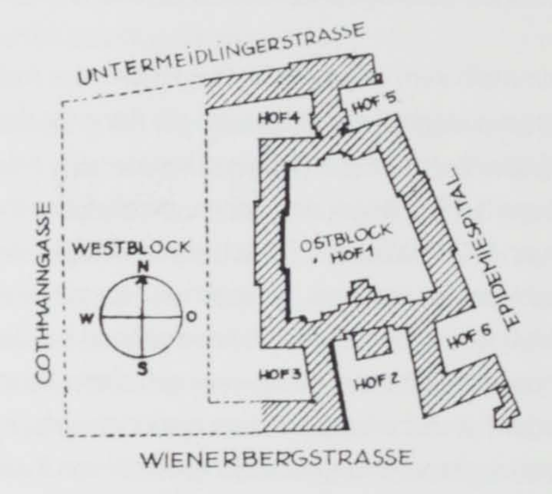



Abb. 65
Perco/Frass/Dorfmeister,
WHA „Am Wienerberg" 1926/27,
Lageplan des Ostblocks (MA 37)

teten *Reuman-Hof* (1924/25) erstmals zur Anwendung gekommen und wurde nahezu zu einem Topos der Superblocks. Da die Schauseite der Anlage *Am Wienerberg* auf ein unstrukturiertes Industriegelände gerichtet ist, verpufft diese architektonische Geste jedoch ins Leere und wirkt hier ganz besonders inhaltslos. Ganz allgemein läßt sich eine gewisse Richtungslosigkeit und Zwitterhaftigkeit dieser Wohnanlage beobachten. Während der Westblock von Discher/Güttl mit seinen polygonalen Erkern und steilen Giebeln den Ideen des Heimatschutzstiles verpflichtet ist, kommt bei dem von Perco/Frass/Dorfmeister realisierten Ostblock formal weder große Gestenhaftigkeit noch völlige Sachlichkeit zum Tragen.

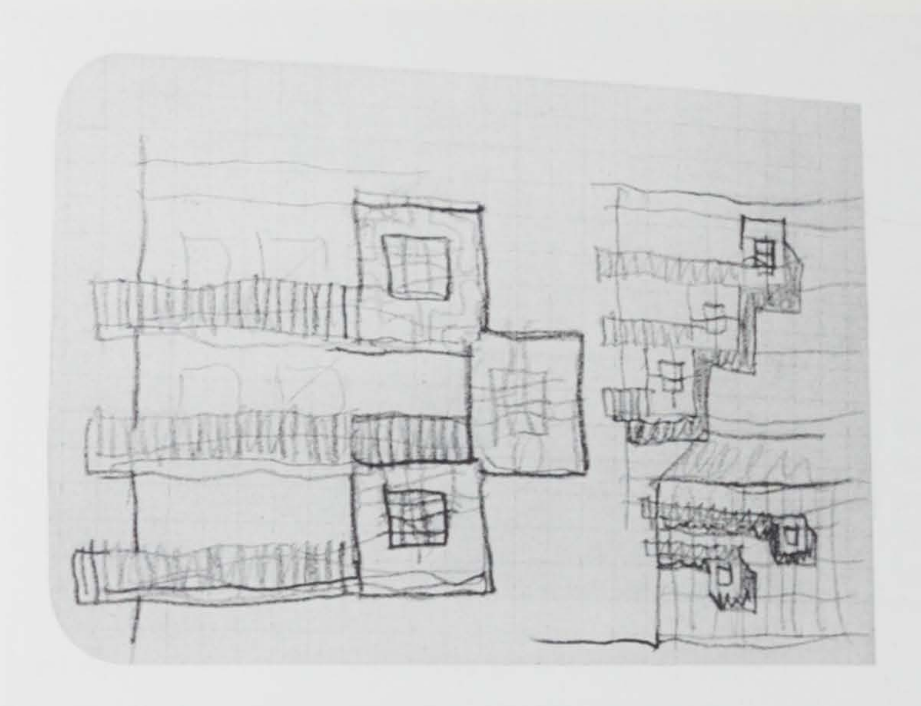
Die Ursachen könnten vor allem in der divergierenden Auffassung der Planenden zu suchen sein, die das realisierte Projekt schließlich zu einer trockenen Kompromißlösung reduziert hat. Dokumentiert ist dieser Umstand durch zwei erhaltene, unterschiedliche Entwurfsperspektiven des Ehrenhofes von Rudolf Frass und von Perco. Die von Frass entworfene Szenerie, die wenig Übereinstimmung mit dem tatsächlich ausgeführten Bau zeigt, läßt die Anlage relativ klein und intim wirken. Percos Entwurf hingegen steigert die Dimensionen ins Monumentale (Abb. 66). Ob diese Perspektivzeichnung, die weitge-



Abb. 66
WHA „Am Wienerberg", Front Wienerbergstr. (Wr. St. u. L. A.)

hend mit der realisierten Anlage ident ist, auf die Vorstellungen Percos zurückgeht oder bereits den gemeinsam erarbeiteten Kompromiß niederlegt, muß trotzdem dahingestellt bleiben. Auffallend ist die beruhigte nüchterne Formensprache im Gegensatz zur aggressiven Rhetorik des *Jodl-Hofes*. Der Kindergartenpavillon über einem rechteckigen Grundriß verstärkt den allgemeinen Eindruck von Sachlichkeit. Die begehbare Dachterrasse (sie ist bei beiden Entwürfen zu finden) nimmt allgemeine architektonische Vorstellungen der Zeit auf, wie sie von Loos bis Le Corbusier propagiert wurden.

Diesen relativ sachlichen Elementen steht jedoch die komplizierte Verschränkung der Baukörper entgegen. Auch die unterschiedlichen Ecklösungen reflektieren einen etwas bemühten Formalismus. Das Motiv der Eckrustizierung an der Straßenfront assoziiert historistische Anklänge, und die stufenförmig zurückgestaffelten Bauglieder an der Hofseite verstoßen gegen die zeitgenössischen Forderungen nach einer



klaren Strukturierung des Baukörpers. Die Skizzenbücher Percos belegen die intensive Auseinandersetzung des Architekten mit den formalen Details der Außengestaltung, die weitgehend auf ihn zurückgehen dürften (Abb. 67). Dieser Umstand und die fast völlige Absenz einer Auseinandersetzung mit funktionalen Wohnanforderungen – nur relativ selten finden sich Entwurfsskizzen zu Raumeinteilungen oder Grundrissen – dokumentieren die Dominanz formal-ästhetischer Überlegungen, wie sie für viele der Wagnerschüler charakteristisch waren.[155]

Abb. 67
Perco, WHA „Am Wienerberg", Detailstudien für die Außengestaltung, Skizzenbuch (Wr. St. u. L. A.)

Auch die Durchgestaltung der Seitenfronten ist geprägt von einzelnen sehr ausgesuchten Formdetails, die aber einen homogenen Gesamtcharakter vermissen lassen. Die unterschiedliche Formgebung der einzelnen additiv angeordneten Abschnitte, die zwischen Expressivität und Sachlichkeit schwanken, erinnert nahezu an einen Musterkatalog für Fassadengestaltung. Für die Übernahme technoid-funktionalistischer Tendenzen steht u. a. das aus der Schiffsbauweise ent-

155 Die intensive Auseinandersetzung Percos mit formalen Details belegt auch ein Brief vom 8. 9. 1927 (N. P.) an den Magistrat, in dem er sich beklagt, daß die Beleuchtungskörper in der Einfahrt nicht nach seinen Plänen ausgeführt worden seien.



Abb. 68
WHA „Am Wienerberg",
Front Pirkebnergasse
(Wr. St. u. L. A.)

Abb. 69
WHA „Am Wienerberg",
Front Pirkebnergasse, zeitgenössisches Foto (Wr. St. u. L. A.)



lehnte Motiv der Bullaugen. Die Ecklösung mit den geschoßweise abgestuften Erkern und den über Eck geführten Balkons, die eine etwas bemühte dramatische Steigerung der beiden kleinen Straßenhöfe zur Pirkebnergasse bewirkt, ist das Endprodukt einer Reihe von Überlegungen, die ebenfalls anhand der Skizzenbücher Percos nachzuvollziehen sind (Abb. 68 u. Abb. 69). Während generell für viele Wohnhausanlagen des Roten Wien das Vorbild der Amsterdamer Schule geltend gemacht wird, ist speziell bei Perco in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine intensive Auseinandersetzung mit dem Umkreis der frühen De-Stijl-Architektur zu beobachten. Dies gilt vor allem für die Beschäftigung mit Pieter Oud, der 1924 in Wien Vorträge gehalten hatte und dessen Werke in den folgenden Jahren im deutschen Sprachraum publiziert wurden.[156] Der Niederschlag dieser neoplastischen Akzente ist vor allem anhand der zahlreichen nicht realisierten Entwürfe Percos zu beobachten, die besonders im Zusammenhang mit dem *Engelsplatz-Hof* noch zu besprechen sein werden. Das Motiv der geschoßweise abgestuften Balkonbrüstungen wurde in der niederländischen Architektur bereits um 1920/21 von Michael de Klerk und auch von Jan Wils eingesetzt.

Zweifellos hatten solche zeitgenössischen Themen Vorbildcharakter, vermischen sich aber auch mit Elementen der frühen Wiener Moderne, wie sie insbesondere im Umfeld des Wagnerkreises ausgearbeitet worden waren. Das Thema des über Eck geführten Balkons verwendete Plečnik bereits 1901/2 beim Mietshaus Langer. Die Tendenz durch flächig ausgebreitete Erker oder Balkonbrüstungen eine Art Zweischaligkeit der Wand zu erzielen, findet sich gleichfalls schon bei den frühen Schulentwürfen Franz Gessners (Abb. 70). Eine Übernahme dieses Effektes läßt sich relativ häufig bei den Wiener Gemeindebauten beobachten, das markanteste Beispiel ist der *Karl-Marx-Hof* von Ehn. Auch das ambivalente Spiel eines springenden Elementes, das gleichzeitig als Aushöhlung oder auch Erhöhung interpretiert werden kann, wie die Eckzone im Erdgeschoßbereich der Anlage *Am Wienerberg*, wurde bereits ansatzweise von Olbrich beim Secessionsgebäude thematisiert.

156 1925 Wasmuths Monatshefte u. 1926 Bauhausbücher.

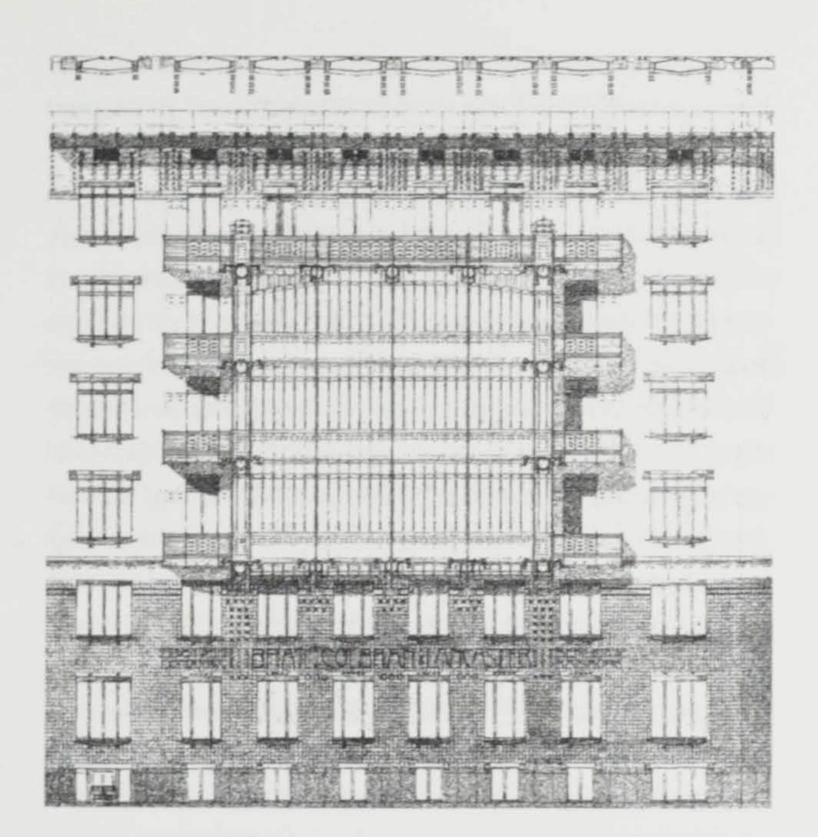


Abb. 70
Franz Gessner, Entwurf eines Mietshauses 1903/4 (Wagnerschule 1903/4, DA)

Die ursprünglich intendierte Akzentuierung der kleinen Straßenhöfe durch eine farbliche Differenzierung der Treppenhausrisalite wurde nicht realisiert, möglicherweise mit ein Grund für den relativ amorphen Charakter der Fassaden.

Nicht ohne Bedeutung für das Projekt ist die Positionierung der Gemeinschaftseinrichtungen, die im Rahmen der Gesamtanlagen sich zunehmend zu einem ikonographischen Programm herausformen und sozialdemokratische Gesellschaftspolitik codieren sollen. Die Utopie einer besseren Gesellschaftsform mit dem Ideal einer gebildeten Arbeiterschaft und gleichberechtigten – von der Hausarbeit entlasteten – berufstätigen Frauen, deren Hoffnungsträger die Kinder sind; eine Überlegung, die beim Siedlungsbau nie derart effizient hätte eingesetzt werden können. Büchereien, Kindergärten und zentrale Wäschereien werden so zu Ausdrucksträgern einer Weltanschauung und manchmal nahezu in sakrale Sphären gehoben.

In diesem Sinne wird auch in der Anlage *Am Wienerberg* der Kindergartenpavillon in die Hauptachse gelegt und als Bauglied deutlich abgesetzt. Die begehbare Dachterrasse und das auf den Pavillon orientierte (nicht realisierte) Kinderplanschbecken im inneren Hof stehen für Herrschertribüne und Schloßteich. Hier wird eine Vermischung zweier architektonischer Topoi spürbar: Palastarchitektur und Idealstadtidee. Der zentrale Pavillon erhält innerhalb des Komplexes dieselbe Stellung wie Kirche oder Verwaltungsgebäude bei den großen Anstaltsanlagen der Jahrhundertwende, deren Vorbildcharakter nicht ganz zu vernachlässigen ist.[157] Daß die Anordnung der Gemeinschaftseinrichtungen einer inneren Hierarchie folgt, zeigt auch die Situierung des Gasthauses (eine notwendige, aus der Sicht der Partei aber eher verwerfliche Stätte) als kleiner Annex ganz im südöstlichen Eck des Komplexes. Die Wohnungsgrundrisse hielten sich, wie schon beim *Jodl-Hof*, an das übliche Schema: überwiegend Einzimmerwohnungen mit Wohnküchen. Die Verbauungsdichte war mit 48 % relativ hoch.

## Die Konkurrenzentwürfe Percos im Rahmen des Wiener Wohnbauprogramms als Ausdruck einer Übergangsphase

Nach der Ausführung der beiden Bauvorhaben des *Jodl-Hofes* und der Anlage *Am Wienerberg* ging die Arbeitsgemeinschaft Perco/Frass/Dorfmeister auseinander, die Gründe dafür sind nicht bekannt. Perco arbeitete ab dem Jahre 1928 alle Projekte nur mehr in Eigenverantwortung aus. Zwischen den beiden bereits besprochenen Wohnhausanlagen und der Realisierung des *Holy-Hofes* und *Engelsplatz-Hofes* fiel zeitlich die Beteiligung an zwei Konkurrenzen, die im Rahmen des Wiener Wohnbauprogramms stattfanden und deshalb in diesem Kapitel besprochen werden.

157 Wie sehr die Anstaltsbauten der Vorkriegszeit Modellcharakter für die Wohnhausanlagen hatten, zeigt auch das Beispiel des Teams Schmid/Aichinger (sie haben rein quantitativ die meisten Wohnhausanlagen errichtet). Die Tendenz ihrer charakteristischen Grundrisse, die geprägt sind von kurvilinearen unregelmäßig gesetzten Bauteilen, läßt sich bereits bei dem zu Kriegsbeginn 1914 errichteten Erzherzog-Rainer-Spital (jetzt Hanusch-Krankenhaus) beobachten.

Infolge der heftigen Kritik an der Wohnbaupolitik der Gemeinde Wien auf dem Städtebaukongreß von 1926 wurde zu Beginn des Jahres 1928 zum erstenmal seit fünf Jahren (1923 – Lassalle-Hof) wieder ein allgemeiner öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben. Die zu erbauende Anlage auf einem langgestreckten Areal am äußeren Gürtel war in Hinblick auf die gegenüberliegenden Bauten am Margaretengürtel in das Gesamtkonzept der sog. *„Ringstraße des Proletariats"* einzubeziehen und dadurch ein Projekt von besonderer Bedeutung. Die sehr weitgehenden und detaillierten Bauvorgaben ließen den Architekten jedoch relativ wenig Spielraum, ein Umstand, der letztlich für die unbefriedigenden Ergebnisse der Konkurrenz verantwortlich gemacht wurde.[158] Neben der obligatorischen Blockrandverbauung, die auch auf die Integrierung zweier bestehender Eckhäuser Rücksicht zu nehmen hatte, war explizit eine gärtnerische Ausgestaltung des Binnenhofes gefordert. Die Infrastruktur sollte eine zentrale Waschküche, ein Jugendheim und diverse Geschäfte mit einschließen. Bis auf die sog. Ledigenwohnungen, war die Mindestgröße mit 40 $m^2$ etwas größer als üblich. Festgehalten wurde allerdings an dem sehr umstrittenen Vorraum von 2 $m^2$.[159] Die Konkurrenz stand im Zeichen eines allgemeinen Paradigmenwechsels, wie er in den späten zwanziger Jahren zu beobachten ist und nicht zuletzt auch durch die Diskussionen des Städtebaukongresses angeregt wurde. Viele der Konkurrenzentwürfe waren geprägt von einer Tendenz zu größerer Sachlichkeit – häufig auch in Verbindung mit dem bis dahin verpönten Flachdach – und einer Zurücknahme der Expressivität.

Auch Perco hob in der Baubeschreibung seines Konkurrenzbeitrages die „Modernität" und die einfachen Grundrisse hervor.[160] In seinem Entwurf ging er von der strikten Vorgabe eines geschlossenen Binnenhofes ab und gliederte die Baukörper um drei kleinere Höfe. Offene Laubengänge akzentuieren die gärtnerische Ausgestaltung und bilden sowohl Begrenzung als auch

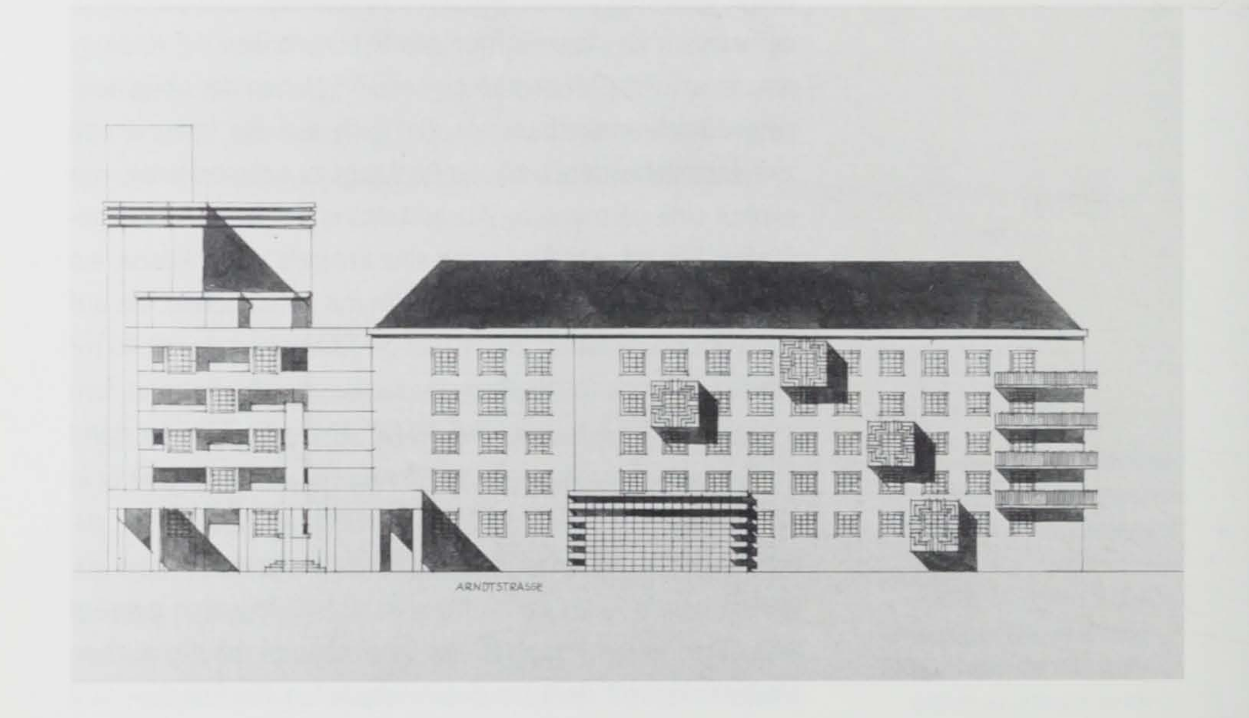
158 M. Ermers, Die Ergebnisse des großen Volkswohnhaus-Wettbewerbes, in: Der Tag, 22. 3. 1928.

159 Ausschreibungsbedingungen in: Architektur und Bautechnik 1928, S. 20.

160 Baubeschreibung WV 57/ N. P.

Durchgang zu den einzelnen Höfen. Das zentrale Waschküchengebäude wurde als eigener Baukörper ausgegliedert und – gemäß der bereits besprochenen Ikonologie der Anlagen – in die Hauptachse an der Front zur Siebertgasse gesetzt. Die geforderten Ledigenzimmer faßte der Architekt in einem frei stehenden, nur durch Pergolen mit dem Hauptgebäude verbundenen, hofseitig gelegenen Block zusammen. Diese etwas allzu ausgeklügelt komplexe Anordnung, die noch zusätzlich durch risalitartige Vor- und Rücksprünge der einzelnen Abschnitte verunklart wurde, stand im Gegensatz zu den preisgekrönten Entwürfen von A. Hauser und Theiss/Jaksch, die von einem klar und übersichtlich strukturierten Konzept geprägt waren.[161]

Abb. 71
Perco, Gaudenzdorfer Gürtel, Fassadenriß Arndtstraße (Wr. St. u. L. A.).




Die fehlende Homogenität des Projektes prägte auch die Aufrißgestaltung, die in vielen Details als unmittelbare Fortsetzung der Anlage *Am Wienerberg* zu sehen ist. Die einzelnen Bauabschnitte mit unterschiedlicher Geschoßhöhe wurden nahezu als jeweils eigenständige Baukörper behandelt, deren divergierende Morphologie auch als Niederschlag einer synkretistischen Übergangsperiode des Architekten interpretiert werden

161 Schwalm-Theiss 1986, S. 73.

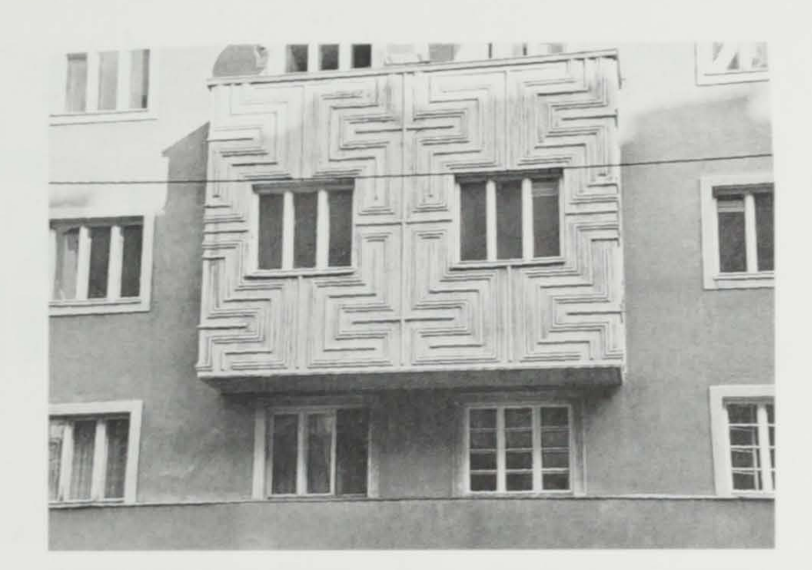


Abb. 72
Kaym/Hetmanek/Gorge, Friedrich Engels-Hof, Wien 11, Herderplatz 1925 (Prokop).

kann (Abb. 71). Die über Eck geführten Balkons und geschoßweise abgetreppten Erker sind bereits bekannte Motive des Formenrepertoires, während die stilisierte Rustizierung der Portalanlage offensichtlich von konstruktivistischen Tendenzen beeinflußt ist. Die ornamentale Ausgestaltung der Fenstererker zeigt hingegen eine große Ähnlichkeit mit der von dem Team Kaym/Hetmanek/Gorge errichteten *Wohnhausanlage am Herderplatz* und belegt die große Affinität des Kreises der Brüder Gessner – Kaym/Hetmanek – Perco (Abb. 72).

Zu seiner ureigenen Ausdrucksform findet Perco aber schließlich bei der zur Gürtelseite gelegenen Front (Abb. 73). Bezeichnenderweise ist einzig dieser Abschnitt mit einem Flachdach konzipiert. Das ambivalente Spiel mit der Zweischaligkeit der Wand und den stufenförmig versetzt angeordneten Erkern wird hier zu einem durchgehenden Ordnungssystem, das die – seitens der zeitgenössischen Moderne geforderte – Horizontalität konstituiert, aber auch eine sehr eigenständige Antwort auf das aktuelle Thema der Fensterbänder darstellt.[162] Wie bereits bei der Anlage *Am Wienerberg* angeführt, scheint dieser Formenapparat auf eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit P. Oud zurückzugehen. Elemente des Neoplastizismus, wie die Auffassung des Baukörpers als plastisch durchzuformende Masse in einem orthogonalen Bezugssystem, werden zu allge-

162 Als „ankerbauartige Würfelformen" wurden diese Erker in einer Besprechung des Wettbewerbes in der N. F. P. vom 23. 3. 1928 bezeichnet (gez. Dr. A. K.-Ankwicz von Kleehoven?).

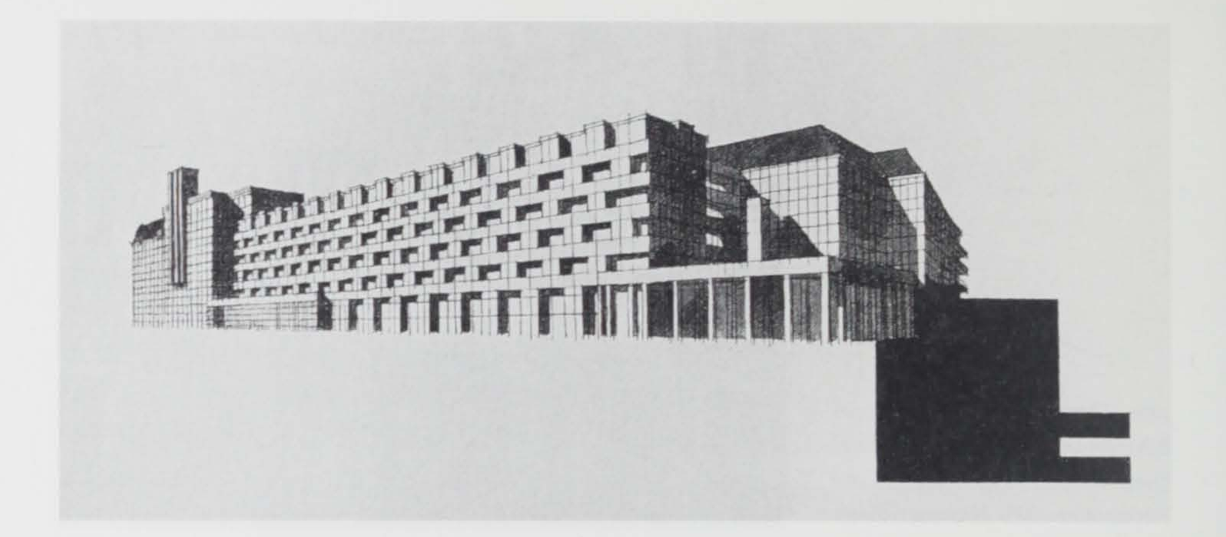


Abb. 73
Perco, Gaudenzdorfer Gürtel, Gürtelfront (Wr. St. u. L.A.)

meinen Kriterien für Percos Projekte dieser Periode. Die Eckzonen werden jeweils besonders akzentuiert: an dem einen Ende mittels eines kompakt geschlossenen Kubus, der von einem turmartigen Element durchdrungen wird, während der andere Eckpunkt antithetisch durch eine offene Pergola, in deren Zentrum ein Obelisk vorgesehen ist, aufgelöst wird. Die geforderten Geschäftslokale an der Gürtelfront treten auch bei diesem Entwurf optisch kaum hervor.

Das Projekt, das trotz einiger Schwächen innovative Ansätze, sowohl im Bereich der Organisation als auch im Formalen zeigte, wurde zu einem Ankauf empfohlen.[163] In diesem Zusammenhang scheint es auch erwähnenswert, daß der Konkurrenzentwurf von Ernst Plischke nicht als preiswürdig erachtet wurde. Der Künstler selbst glaubt, daß sein Konzept, Waschküche und Trockenraum unterirdisch anzuordnen, ein Grund für die Ablehnung gewesen sein könnte: Im Zusammenhang mit der bereits erörterten Ikonologie in der Organisation der Wohnhausanlagen eine durchaus plausible Erklärung und symptomatisch für die Intentionen der Bauherren.[164] Zur Realisation kam schließlich das mit dem 1. Preis ausgezeichnete Projekt von August Hauser.

163 Architektur und Bautechnik 1928, S. 71.

164 E. A. Plischke, Selbstbiographie, Wien 1989, S. 81.

*Der Konkurrenzentwurf zur Verbauung des Eisenstadtplatzes (WV 58) 1928*

Nach dem Bewerb für den Gaudenzdorfer Gürtel wurde Perco nur kurze Zeit später, im Frühjahr 1928, neben den Architektengemeinschaften Theiss/Jaksch, Kaym/Hetmanek und Mittag/Hauschka, zu einem beschränkten Wettbewerb zur Verbauung des Eisenstadtplatzes eingeladen, der im Rahmen dreier großer städtebaulicher Projekte von der Gemeinde initiiert wurde.[165] Die projektierte Wohnanlage im 10. Bezirk wäre mit 1.500 Wohnungen und zahlreichen Folgeeinrichtungen eines der größten Bauvorhaben der Gemeinde Wien gewesen, ist aber infolge der eklatanten Kürzungen der Wohnbaumittel im Jahre 1931, trotz bereits begonnener Planung, nicht zur Ausführung gekommen.[166]

Ein Projekt dieser Größenordnung ermöglichte Perco seine Vorstellungen einer Idealstadt, wie er sie bis jetzt nur ansatzweise umsetzen konnte, hier in einer sehr umfassenden Weise darzulegen. Sein städtebauliches Konzept für diesen Bewerb (WV 58 – Abb. 74) stellt im weitesten Sinne eine Synthese der Prinzipien der Wagnerschule und Forderungen Camillo Sittes dar, die er den weltanschaulichen Vorstellungen der Sozialdemokratie anzupassen suchte. Wobei die essentiellen Kriterien, wie Axialsymmetrie einerseits und malerische Unregelmäßigkeit andererseits, als Metaphern für die beiden Bereiche Öffentlichkeit und Privatheit dienen. Die Positionierung der Bauten codiert daher deren Stellung in der Hierarchie der Anlage, entsprechend ihrer Funktionen: Schule und Kindergarten kommen an der großen Hauptachse zu liegen, eingebettet in eine Parkanlage, die gleichfalls streng axialsymmetrisch ausgerichtet ist. Dieses Rückgrat des Gesamtkomplexes wird im Süden von einer Exedra abschlossen und bildet den imperial aufgefaßten Nukleus, um den herum die Wohnblocks, die nicht mehr der strengen Symmetrie unterliegen, eher zwanglos gruppiert sind.[167] In diesem Areal für den Wohnbereich werden u. a. durch die stark wechselnden Blickpunkte auch Facetten der Gartenstadtidee relevant. Letztlich in Vorstellungen der Jahr-

165 Neues Wiener Tagblatt 18. 5. 1928 – die anderen Projekte wurden für den 21. Bezirk erwogen.
166 Schwalm-Theiss 1986, S. 74.
167 Perco selbst betont in der Baubeschreibung das Wechselspiel von Symmetrie und unterschiedlich gestalteten Baublocks (N. P.).

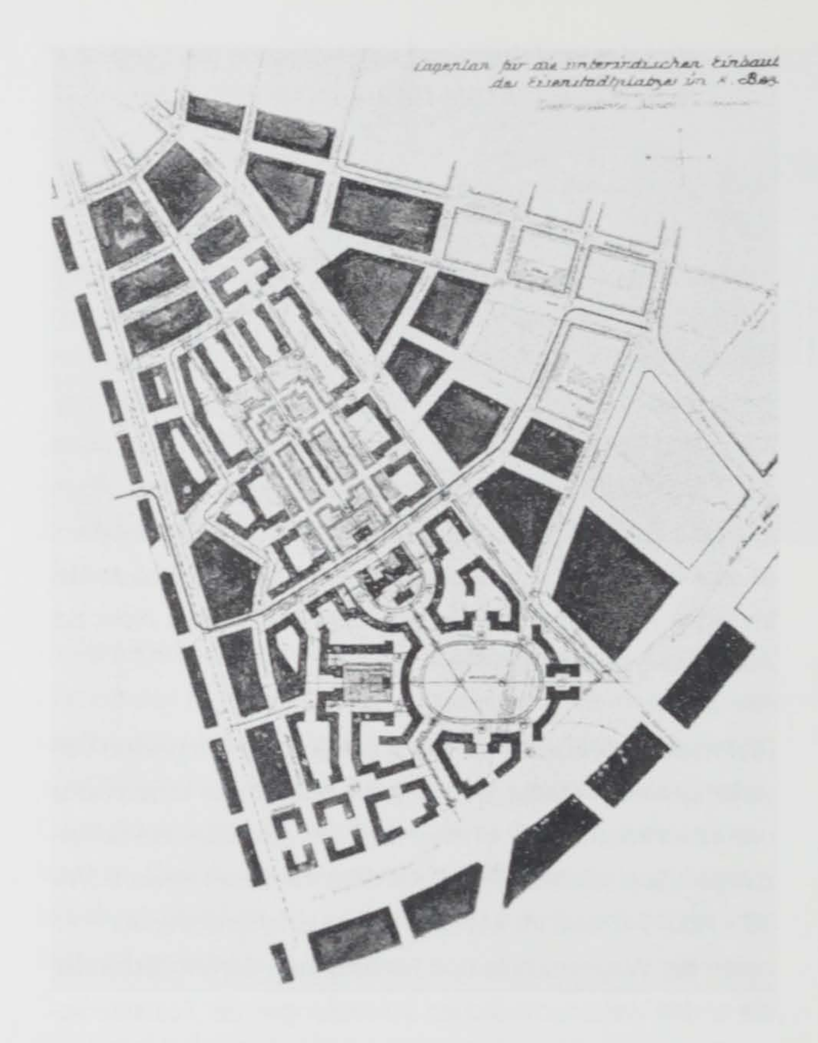



Abb. 74
Perco, Konkurrenzentwurf zur Verbauung des Eisenstadtplatzes 1928, Lageplan (Wr. St. u. L. A.)

hundertwende wurzeln auch die verkehrstechnischen Lösungen. Die anliegenden Baublocks, die den Rhythmus der Querstraßen bestimmen, und eine durch die Anlage führende Straßenbahn bilden die Einbindungen in das städtische Straßen- und Verkehrssystem. Fußgänger und wenig effiziente Massenverkehrsmittel bleiben – infolge der ökonomischen Beschränktheit der Zeit – der Ausgangspunkt der Planung in verkehrstechnischer Hinsicht. Der Sportplatz liegt im Sinne der inneren Hierarchie der Anlage ebenfalls an der Hauptachse, fungiert aber gleichzeitig als Gelenk und Schnittpunkt der zweiten Achse, an der auch Kinderfreibad und Turnplatz zu liegen kommen.




Abb. 75
Perco, Eisenstadtplatz, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Die nur schematisch wiedergegebene Perspektive zeigt in der Außengestaltung, wie die über Eck geführten Balkons und rhythmisch versetzt angeordneten Erker, ganz ähnliche Motive wie der Konkurrenzentwurf für den Gaudenzdorfer Gürtel (Abb. 75). In der Erklärung dieses Gestaltungsprinzips versucht Perco offensichtlich den gängigen Vorwurf, die Architekten der Superblocks des Roten Wien würden im Gegensatz zur aktuellen Architekturauffassung die Innenraumaufteilung zugunsten der Außengestaltung vernachlässigen, zu entkräften. So betont der Architekt in der Baubeschreibung, daß: „[...] *er bestrebt war ein Fassadensystem, welches eine Gruppierung der Fassade von innen heraus ohne ornamentalen und Gesimsschmuck zur Grundlage hat, zu erdenken.*"[168] Auch die damals sehr aktuelle Problematik einer „Proletarischen Architektur" wird in der Baubeschreibung konkret aufgegriffen, wenn es weiter heißt: „*Dieses vom Verfasser erdachte Architektursystem soll* [...] *auch den kollektivistischen Grundgedanken unserer modernen Zeit konsequent und künstlerisch wahrhaftig zum Ausdruck bringen.*"[169] Die Diskussion, wie „*Proletarische Architektur*" beschaffen sein müßte, war in diesen Jahren eines der großen Themen in Architektenkreisen. Während Frank und Loos diesen Problemkreis eher unter dem Aspekt einer bürgerlichen Ethik

168 Ebenda.
169 Ebenda.

sahen, definierten Franz Schuster/Franz Schacherl 1926 in ihrem gleichnamigen Aufsatz ihre Anforderungen polemisch: *„Wir müssen den Mut haben, die große Nüchternheit – Ernüchterung, die große Einfachheit – Vereinfachung, die große Klarheit – Klärung, die Verinnerlichung der Formen, die wir auf jedem anderen Gebiet suchen und wollen auch in der Architektur zu suchen und zu wollen."*[170] In diesem sehr wesentlichen Aufsatz wurden Leitlinien festgelegt, die nicht zuletzt auch auf Perco von Einfluß gewesen sein könnten.

Dezidiert im Sinne der jeweiligen Machthaber formulierte Baubeschreibungen finden sich im Schaffen Percos auch später unter veränderten politischen Vorzeichen. Die ganze Widersprüchlichkeit und Zwiespältigkeit seiner Generation, deren Tätigkeit sich vom Ende der Monarchie bis in die NS-Herrschaft erstreckte (für einige sogar bis in die Zweite Republik), läßt sich nicht zuletzt auch an seiner Persönlichkeit festmachen. Obwohl einer der wenigen Architekten von tatsächlich proletarischer Herkunft, erfolgte seine Ausbildung ganz in den Kategorien großbürgerlicher Vorstellungen und hat in der Folge möglicherweise eher zu einer Verdrängung seines ursprünglichen sozialen Status geführt. Es muß daher zweifelhaft bleiben, wieweit ihm das Wohnbauprogramm des Roten Wien tatsächlich emotionell nahegestanden ist.

In diesem Sinn muß eine aus eigener Initiative angefertigte Studie für die Verbauung des Karlsplatzes (WV 68) aus den Jahren 1929/30, die er *„aus Dankbarkeit der Gemeinde Wien widmete"*,[171] nicht unbedingt als Indiz einer besonderen weltanschaulichen Verbundenheit mit den sozialdemokratischen Gemeindevätern interpretiert werden (dieser Entwurf wird im Rahmen seiner städtebaulichen Projekte noch zu besprechen sein.) Viel eher folgte Perco hier noch der Tradition Otto Wagners, indem er ein umfassendes Projekt lancierte und in der Folge – zumindest in Einzelbereichen – eine Auftragserteilung erhoffte.

170 F. Schuster/F. Schacherl, Proletarische Architektur, in: Der Kampf, sozialdemokrat. Monatsschrift, 19. Bd., Wien 1926, S. 34 ff.

171 Perco, Memorandum zur Percoschen Karlsplatzlösung, 28. 7. 1930 (Typoskript/N. P.).

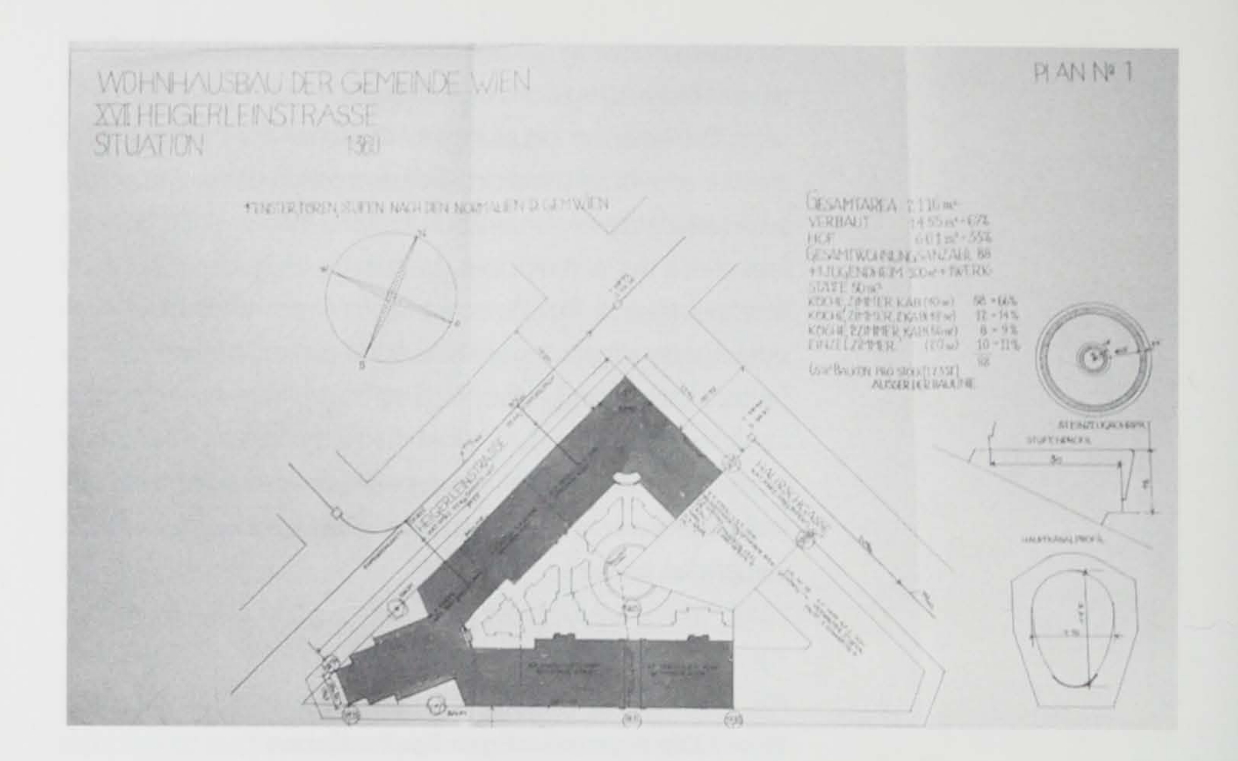
Im Zusammenhang mit der formalen Ausgestaltung der Bauten des Eisenstadtplatzes bietet Percos Entwurf tatsächlich Ansätze zur Ausformung eines proletarischen Formenapparates in einer sehr eigenständigen Transformation der westeuropäischen Moderne an. Grundsätzlich stand man in Wien, sowohl im Bereich der eigentlichen Wohnform als auch im äußeren Erscheinungsbild, Experimenten oder avantgardistischen Neuerungen sehr zögerlich gegenüber und zog es eher vor, sich an feudale oder bürgerliche Vorbilder anzulehnen. Diese sehr komplexe Problematik, wieweit die zeitgenössische Moderne letztlich eine Ausdrucksform der Intellektuellen und nicht des Proletariats war, ist vor allem für die Bauten des Roten Wien von großer Relevanz .

### Die eigenständigen Realisationen

*Der „Holy-Hof", Wien 17, Heigerleinstr. 104, (WV 62) 1928/29*

In unmittelbarem Anschluß an diese beiden Konkurrenzprojekte erhält Perco 1928 seinen ersten Auftrag für eine Wohnhausanlage in alleiniger Verantwortung. Sie leitet die erfolgreichste Phase seiner Tätigkeit ein, die 1932 – nachdem das Wohnbauprogramm durch die Reduzierung der Wohnbaumittel drastisch eingeschränkt worden war – abrupt zu einem Ende kommt. Bis zu seinem Tod wird er kein Projekt mehr realisieren. Der Auftrag für den *Holy-Hof* dürfte wahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1928 erfolgt sein. Die Einreichpläne datieren vom September 1928. Das heißt, die Planung ging teilweise bereits parallel mit den zuvor besprochenen Konkurrenzen und steht auch in einer starken Affinität zu diesen Entwürfen. Die relativ klein dimensionierte Anlage umfaßte rund 100 Wohnungen, Gemeinschaftseinrichtungen waren, außer einem kleinen Jugendheim, keine vorgesehen.[172]

172 E. Z. 1840/MA 37 – Die Einreichpläne geben 88 Wohnungen an, nach einem kleinen Erweiterungsbau, den Perco gleichfalls durchführte, wurde die Anzahl um 20 Einheiten erhöht.

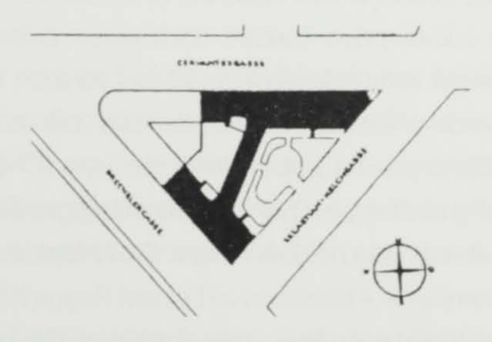


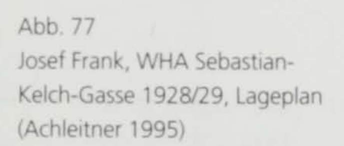

Die städtebauliche Situation dieser Wohnhausanlage an der Vorortelinie ist durchaus vergleichbar mit der Lage des *Jodl-Hofes*. Auch hier ist der Baugrund von einer dreieckigen Konfiguration bestimmt. Die südliche, der Bahnlinie zugewendete Front der Gräffergasse hat kein unmittelbares Gegenüber (Abb. 76). Diese exponierte Lage forderte zu einer besonderen Gestenhaftigkeit heraus und war sichtlich das adäquate Thema für einen Architekten wie Perco, der hier erstmals seine Vorstellungen ganz eigenständig umsetzen konnte. Die bühnenhafte Inszenierung eines „Spitzes" hatte in Wien bereits seit der Jahrhundertwende eine große Tradition, der Versuch einer Synthese dieser Thematik mit einer zeitgenössischen „proletarischen" (?) Morphologie wurde hier zweifellos unternommen. Diese Problematik wurde auch in der Literatur registriert und – allerdings sehr unterschiedlich – bewertet. Während Tafuri den Bau der Kategorie der *„grande forma"* zuordnet und ihn mit Anlagen von Josef Frank und Dirnhuber in eine Reihe stellt, sieht Weihsmann hingegen nur „[...] *den hilflosen Versuch eines Bürgerlichen den symbolischen Klassenkampf in der Wohnhausarchitektur darzustellen"*.[173]

Abb. 76
Perco, Holy-Hof 1928, Lageplan
(MA 37/E. Z.1840)

173 Tafuri 1980, S. 84, und Weihsmann 1985, S. 303.

In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit einer zeitgleichen Wohnhausanlage von Josef Frank nicht uninteressant und gibt Aufschluß über die unterschiedliche architektonische Auffassung. Frank bricht bei der *Wohnanlage in der Sebastian-Kelch-Gasse*, deren Grundstückssituation durchaus ähnlich ist (Abb. 77), die Blockrandverbauung auf und weitet die Hauptfront zu einem einzigen Straßenhof. Dabei verzichtet er auf jede große Geste und codiert bürgerliche Schlichtheit und vor allem Offenheit. Das ambivalente Spiel nahezu aller Wohnanlagen des Roten Wien zwischen aggressivem Machtanspruch nach außen und Schutzbedürftigkeit nach innen fehlt hier völlig. Andererseits könnten manche formale Details oberflächlich dazu verleiten, gewisse Übereinstimmungen mit dem *Holy-Hof* zu sehen. Sowohl Frank als auch Perco greifen modifiziert Einflüsse der neuen Sachlichkeit auf. In diesem Sinn kommen auch bestimmte Motive, wie die über Eck geführten Balkons, bei beiden zur Anwendung. Die Skizzenbücher Percos zeigen, daß es durchaus ursprünglich Überlegungen gab, den *Holy-Hof* gleichfalls in drei offene Straßenhöfe anzuordnen, die aber wieder verworfen wurden (Abb. 78). Um seine Vorstellungen einer demonstrativen proletarischen Formensprache umsetzen zu können, blieb Perco beim Typus der Blockrandverbauung, deren Ecklösung ihm die Möglichkeit eines optimalen Einsatzes einer plakativen Gestik erlaubte.




Abb. 77
Josef Frank, WHA Sebastian-Kelch-Gasse 1928/29, Lageplan (Achleitner 1995)

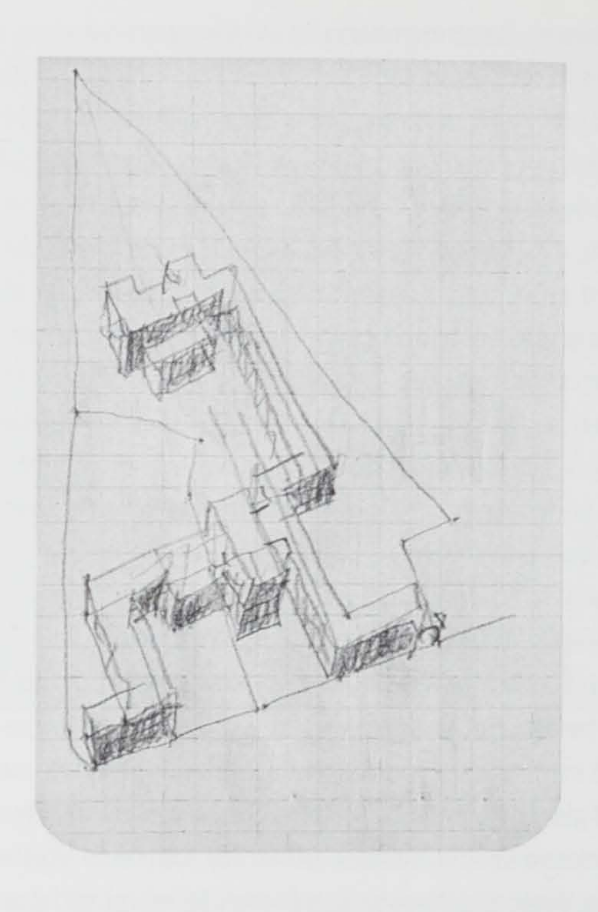


Abb. 78
Perco, Holy-Hof, Entwurfsskizze zum Lageplan (Wr. St. u. L. A.)

Wie intensiv der Architekt an der Ausarbeitung der Ecklösung der Anlage gearbeitet hat, belegen die zahlreichen Studien in seinen Skizzenbüchern (Abb. 79). Pathos und Monumentalität entstehen nicht durch die Größe des relativ klein dimensionierten Komplexes, sondern werden aus dem Grundriß heraus entwickelt, in dem er den beiden in einem spitzen Winkel aufeinander zulaufenden Trakten noch einen dritten – wie in einem Gelenk verbundenen – Baukörper vorsetzt. Perco selbst verweist nicht ohne Stolz darauf, daß das *„die erste derartige Grundrißlösung eines spitzen Winkels"* wäre.[174] Durch diese Anordnung entsteht ein nahezu unabhängiges Bauglied, das wie eine metaphorische Galionsfigur der Anlage vorgeschoben ist. Die intendierte Assoziation mit einem Flaggschiff wird noch durch den Einsatz von Bullaugen unter dem Gesims unterstrichen (Abb. 80).[175] Generell war der Einfluß des Schiffsbaus auf die Architektur der zwanziger Jahre von großer Aktualität.

174 Österr. Kunst, H. 12, 1932, S. 9.

175 Diese Rundfenster wurden im Zuge der letzten Renovierung verändert.

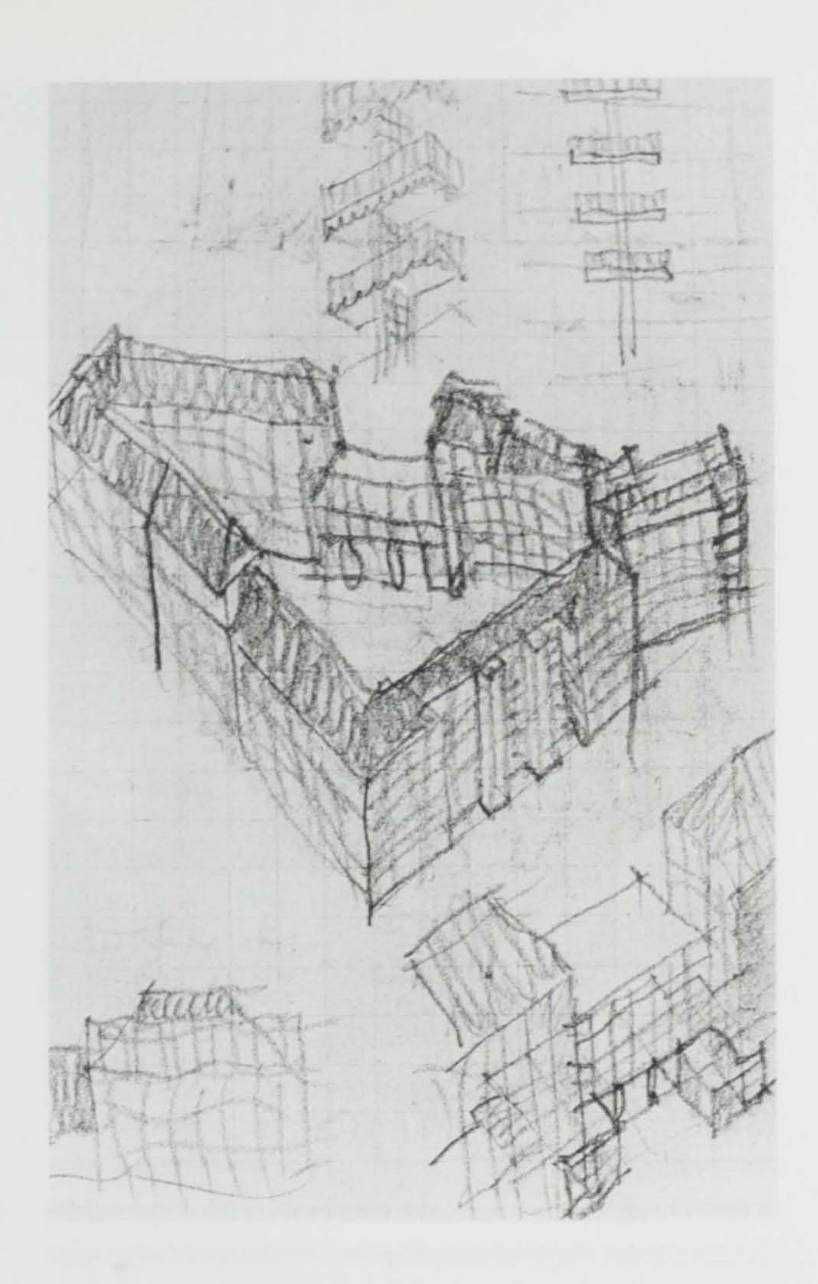


Abb. 79
Perco, Holy-Hof,
Studien zur Ecklösung
(Wr. St. u. L.A.)

Noch unter dem Einfluß des Maschinenkultes der Futuristen wurde die Funktionalität von Autos und Schiffen als vorbildhaft für die Entwicklung der modernen Architektur angesehen. Le Corbusiers Raumökonomie orientierte sich an Schiffskajüten, und Mallet-Stevens sprach ausdrücklich von einem *„style du paquebot"*.

Alle diese Überlegungen fanden auch ihren Niederschlag in formalen Details, wie relingartige Rohrgestänge und bullaugenähnliche Rundfenster. Bezeichnenderweise wurde auch der



Abb. 80
Perco, Holy-Hof,
Frontseite, zeitgenössisches Foto
(Wr. St. u. L. A.)

*Karl-Marx-Hof*, dessen Tortürme eine formale Analogie mit der Ecklösung des *Holy-Hofes* aufweisen, als Metapher eines riesigen Schiffes interpretiert.[176] Diese weitgehend skulptural aufgefaßte Ecklösung des *Holy-Hofes* ist, wie schon bei den zuvor besprochenen Projekten angeführt, auch in der sehr persönlichen Auseinandersetzung des Architekten mit kubistischen und neoplastizistischen Tendenzen zu sehen. Kriterien, wie die Zerlegung und Verschränkung von Volumina, werden hier mit höchster Expressivität eingesetzt. Die Systematik der Durchdringung der Horizontale der umlaufenden Balkons durch die Vertikale des vorgesetzten Fahnenmastes scheint abgeleitet von den frühen Werken Ouds, u. a. dessen Entwurf für eine

176 Siehe dazu O. Kapfinger/ A. Krischanitz, Das Flaggschiff, in: Bauen in Österreich (Hg. T. Franke/ G. Langthaler), Wien/ München 1983; Tafuri 1980, S. 90, sieht die turmartigen Torbögen des Karl-Marx-Hofes *„come giganti, come figure antropomorfe che si tengono per mano"*.

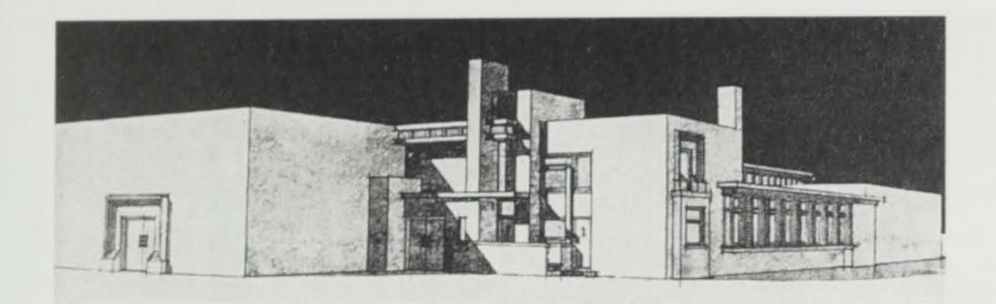


Abb. 81
J. P. Oud – Entwurf für eine Fabrik in Purmerend 1916/20 (Barbieri 1989)

Fabrik in Purmerend (Abb. 81). Entsprechend den ästhetischen Kategorien des Neoplastizismus ist auch die Neigung des Daches in diesem Abschnitt des *Holy-Hofes* äußerst flach gehalten. Weitere Indizien dieser Auseinandersetzung sind auch die nahezu kubistisch durchgeformten Pylonen, die die Eingänge im Hofinneren flankieren.

Viele der Fassadendetails stehen in Kontinuität mit vorangegangenen Projekten. Die kastenförmigen Balkons sind ein Motiv, das bereits beim Entwurf für die WHA am Gaudenzdorfer Gürtel auftaucht und dort erstmals als Ordnungssystem eingesetzt wird. Grundsätzlich erfolgt die Rhythmisierung der einzelnen Abschnitte des *Holy-Hofes* mittels einer Geschoßdifferenzierung und durch die unterschiedlichen Balkonformen. Ein neues Element sind die durchgehenden Gesimsstreifen, die die Fenster bandartig zusammenschließen und den von der Moderne geforderten horizontalen Akzent setzen. Bezeichnenderweise finden sich neben diesen Annäherungen Percos an aktuelle Strömungen auch nostalgische Reminiszenzen an seinen Lehrer Otto Wagner: Wie ein verspätetes Echo antworten die Kreuzgitter der Balkons auf das gegenüberliegende Geländer der Vorortelinie (Abb. 82). Auch der Einsatz von technoid-funktionellen Elementen zur reinen Dekoration, wie das Nutenmotiv in den Supraporten der Gittertore, folgt den ästhetischen Kriterien der Wagnerschule (Abb. 83).
Der Großteil der Wohnungen entsprach dem Typus Zimmer/Küche/Kabinett, die Mehrheit verfügte über einen Balkon und Querlüftung. Ein geringer Teil bestand aus größeren Wohnungseinheiten (zwei Zimmer/Kabinett) bzw. Einzelzimmern.

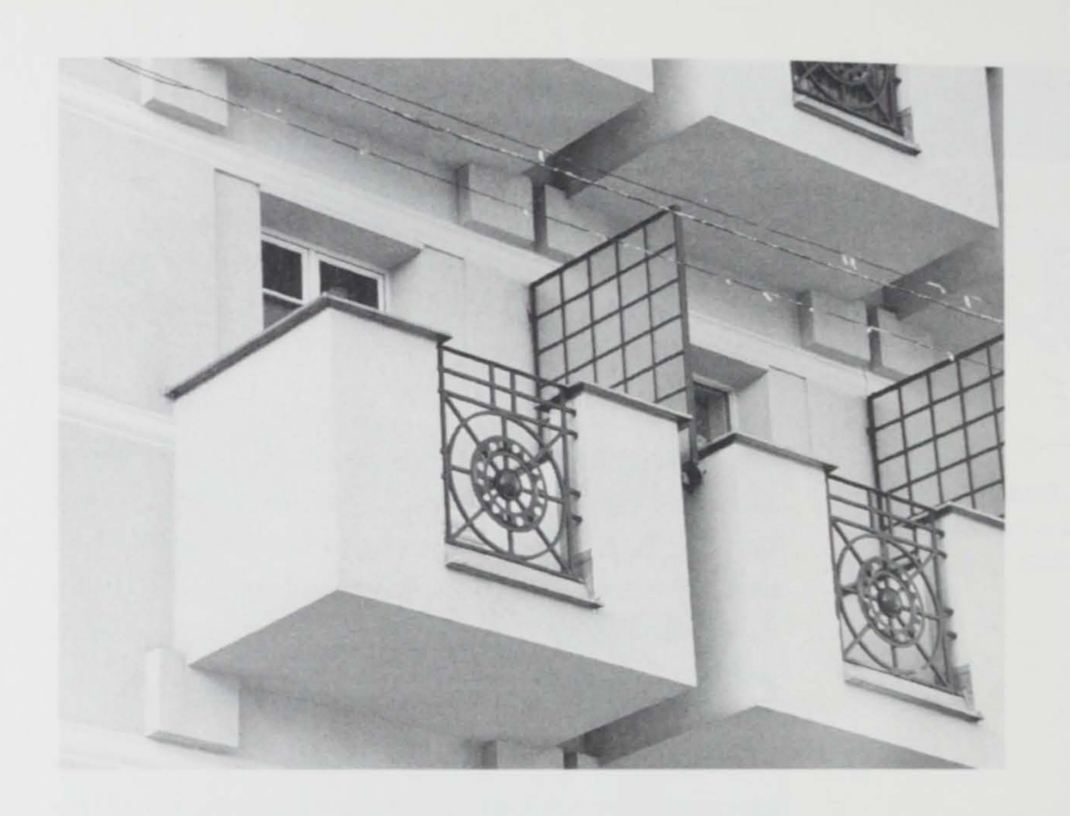




Abb. 82
Perco, Holy-Hof,
Balkongitter (Prokop)

Abb. 83
Perco, Holy-Hof, Eingangstor –
Nutenmotiv (Prokop)

Zweifellos ist dieser Bau – bei dem er seine Vorstellungen relativ uneingeschränkt umsetzen konnte –, neben dem *„Fürstenhof"* aus seiner frühen Periode, als die gültigste und überzeugendste Leistung von Perco anzusehen, zusätzlich begünstigten die verhältnismäßig kleinen Dimensionen die Homogenität von Planung und Ausführung. Auch wenn man die Aussage von Perco, daß diese Anlage seitens der damals zuständigen Bauabteilung (ehemals MA 22) als *„schönster Bau"* bezeichnet worden sei,[177] eventuell als Übertreibung interpretiert, so spiegelt sie doch in einem gewissen Ausmaß die zeitgenössische Wertschätzung dieses Baus wider.

### *Die Megalomanie – Das Wettbewerbsprojekt der Bürgerversorgungshausgründe (WV 63) 1929 und der Engelsplatz-Hof (WV 65) 1929/33*

Infolge der relativ guten Konjunktur in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre wagte die Gemeinde Wien zu Beginn des Jahres 1929 nahezu zeitgleich zwei Konkurrenzen für Projekte bis dahin ungekannter Größenordnung zu initiieren, deren Zielsetzung jedoch bereits die Krise der Partei zu diesem Zeitpunkt in mehrfacher Weise widerspiegelte. Die zunehmende politische Machtlosigkeit wurde mit einer realitätsverweigernden Megalomanie kompensiert, die in der Folge zu einer Verselbständigung und Entfremdung zwischen Parteibürokratie und Arbeiterschaft führte. Diese Problematik prägt nicht zuletzt auch die beiden Projekte. Während die Parteibürokratie ihre Selbstdarstellung im innerstädtischen Bereich auf den sog. Bürgerversorgungshausgründen in der Modernität eines multifunktionalen Hochhausgebäudes intendierte,[178] stellte sich zum letzten Mal die Macht der Arbeiterschaft auf einem relativ peripheren Gelände in der retardierenden Form des Superblocks des *Engelsplatz-Hofes* dar. Die bald einsetzende Wirtschaftskrise und die Verschiebung der politischen Machtstellung führte jedoch schnell zu völlig geänderten Voraussetzungen. Das „Projekt der Moderne" der Parteibürokratie sollte gänzlich zum Scheitern verurteilt sein und wurde überhaupt

177 Brief von Perco an Stadtbaudirektor Musil (3. 10. 1934)/N. P.

178 J. Tabor, Die Baukunst der unbegrenzten Kompromisse in Österreich (Kat.), Frankfurt 1995, S. 34.

nicht realisiert, und auch der Engelsplatz-Hof, die „Stadtkrone der Arbeiterschaft", sollte schließlich nur ein Torso bleiben.

Sowohl die Lage als auch die Vorgeschichte der Baugründe beider Projekte entbehrten gleichfalls nicht einer gewissen Symbolik. Das Gelände für das Hochhausprojekt, inmitten bürgerlicher Wohnhäuser an der Währinger Straße, mußte erst durch Schleifung des alten Bürgerversorgunghauses (ein frühhistoristischer Bau von Ferdinand Fellner d. Ä. mit einer integrierten neugotischen Kirche aus der Zeit um 1860) im Oktober 1928 freigemacht werden.[179] Der Baugrund des *Engelsplatz-Hofes* befand sich dahingegen auf dem nördlichen Bezirksteil der Brigittenau, dem sog. „Zwischenbrücken" an der Floridsdorfer Brücke. 1848 wurde hier nach der niedergeschlagenen Revolution der Freiheitskämpfer Robert Blum hingerichtet. Nach dem Ersten Weltkrieg entstanden auf dem offenen Gelände die Elendshütten wilder Siedler.[180] Während der interne Wettbewerb für den *Engelsplatz-Hof* praktisch unter Ausschluß der Öffentlichkeit verlief – erst die Eröffnung der Wohnanlage 1933 erhielt die entsprechende Publizität –, widerfuhr der „Hochhauskonkurrenz" auf den Bürgerversorgungshausgründen eine breite Berichterstattung, sowohl in den Tageszeitungen als auch in der Fachpresse.[181] Beide zu Beginn des Jahres 1929 durchgeführten Konkurrenzen waren jedoch nicht öffentlich ausgeschrieben, es wurde jeweils nur eine kleine Gruppe von Architekten eingeladen. Die Teilnahme Percos an beiden Bewerben zeigt, daß er zu diesem Zeitpunkt zum inneren Kreis der Architekten des Roten Wien zu zählen ist.

### Der Konkurrenzentwurf für ein Hochhausprojekt auf den Bürgerversorgungshausgründen (WV 63) 1929

Der Prestigebau der Parteibürokratie auf dem Eckgrundstück Spitalgasse/Währinger Straße sollte in jeder Hinsicht Modernität symbolisieren und ein Abgehen vom alten Schema der Wohnhausanlagen demonstrieren. Um die gesetzlichen Voraussetzungen für das Projekt zu schaffen, das erstmals die Er-

179 Der Tag, 27. 10. 1928.

180 J. Meth, Der größte Wohnbau der Welt, in: Der Kuckuck Nr. 29, 1933, S. 3.

181 Hinweise sind die Geschäftsprotokolle der Bauabteilung MA 222 (ehemals MA 22)/B2/1/1929 (Wr. Stadt- u. Landesarchiv GZ 17) – die einen „engerer Wettbewerb Engelsplatz – Robert Blum-Gasse" auflisten. Weiters eine handschriftliche Notiz Percos, der den 1. Entwurf als „preisgekrönt" bezeichnet. Die Namen der weiteren Teilnehmer sind nicht bekannt.

richtung eines Hochhauses zum Ziel hatte, wurde sogar der Entwurf einer neuen Bauordnung in Angriff genommen, der die Errichtung von Hochhausbauten erlauben sollte.[182]

Der Mythos des Wolkenkratzers faszinierte die Wiener Architektenschaft bereits seit den Vorkriegsjahren. Pionierarbeit auf diesem Gebiet – wenn auch in nicht realisierten Projekten – leistete vor allem Leopold Bauer. Sein Entwurf für die Österr.-Ungar. Bank stellte 1913 das erste Hochhausprojekt für Wien dar. Noch während des Krieges plante Bauer neuerlich – im Rahmen eines neu zu errichtenden Donauhafens – das Amt für Schiffahrt als Turm in der Achse der Erzherzog-Rudolf-Brücke (später Reichsbrücke). Auch Adolf Loos' Hochhausprojekte für die Gartenbaugründe entstanden noch vor Kriegsende. Als es nach der Währungsreform und der Einführung des Schillings 1924 zu einer leichten Erholung der Wirtschaft kam, tauchten gleich mehrere Hochhausprojekte gleichzeitig auf. Sowohl auf dem Gelände der Roßauer-Kaserne als auch als zentraler Bauteil des *Reumann-Hofes* waren Wolkenkratzer vorgesehen. Leopold Bauer plante abermals ein „Turmhaus", diesmal auf dem Naschmarkt, und Oscar Strnad wollte zwei Bürohaustürme auf dem Favoritenplatz errichten.[183] Keines dieser Projekte wurde verwirklicht. Umso mehr Prestige versprach die tatsächliche Errichtung des ersten Wiener Hochhauses, und der Kampf um dessen Realisierung sollte geradezu zu einem politisch-ideologischen Wettlauf werden.

Die Fragwürdigkeit des Unternehmens, im Sinne des sozialen Wohnbaus, wird nicht zuletzt auch durch den Umstand reflektiert, daß ein Großteil des Bauvolumens des Hochhausprojektes an der Währinger Straße, neben Geschäftslokalen und diversen kulturellen Einrichtungen, vor allem für Büro- und Verwaltungsräumlichkeiten vorgesehen war. Die Anzahl von 200 bis 250 Wohnungen war relativ gering, davon überwiegend Vierzimmerwohnungen mit Bad und Dienerzimmer (!)[184] – ganz offensichtlich waren die Arbeiter in ihren Elendsquartieren nicht die Zielgruppe. Modernität sollte aber nicht nur durch den Topos des Wolkenkratzers vermittelt werden, auch

182 Der Tag, 27. 3. 1929 – Bürgermeister Seitz legt den Entwurf für eine neue Bauordnung vor.

183 Der Tag, 1. 2. 1924 („Wiener Wolkenkratzer").

184 M. Ermers, Der Wettbewerb für die Versorgungshausgründe, in: Der Tag, 30. 3. 1929, und Die Verbauung der Bürgerversorgungshausgründe, in: Bau u. Werkkunst, H. 8, 1929, S. 181 f.

begehbare Flachdächer, Aufzüge und vor allem die Einrichtung einer Untergrundbahnstation gingen von neuen, bis dahin völlig vernachlässigten urbanen Aspekten aus. Die Lage an einem neuralgischen städtischen Verkehrsknotenpunkt und die Bewältigung des durch einen Hochhausbau gesteigerten Verkehrsaufkommens stellte eine für Wiener Verhältnisse bis dahin völlig neue Problemstellung dar, die auch in der gesamten Architektenschaft große Diskussionen auslöste. In diesem Zusammenhang machte Robert Oerley (obwohl er nicht an dem Bewerb teilnahm) den zukunftsweisenden Vorschlag, den Verkehr über zwei Ebenen zu kanalisieren.[185]

Die geladenen Architekten, die zur damaligen Elite gehörten, standen also vor dem Problem, sich mit dem für Wien völlig neuen Bautypus des Hochhauses auseinanderzusetzen und auch allen städtebaulichen Konsequenzen eines solchen Projektes, sowohl in verkehrstechnischer als auch ästhetischer Hinsicht, Rechnung zu tragen. Praktisch alle der sieben eingereichten Entwürfe (Hubert Gessner zog seine Beteiligung zurück) zeigten jedoch keine wirkliche Auseinandersetzung mit den Strukturen eines amerikanischen Hochhauses, sondern potenzierten letztlich nur das übliche Schema der Wiener Wohnhausanlagen.[186] Unter diesen Voraussetzungen blieb auch die Geschoßanzahl aller Projekte weit unter der der amerikanischen Vorbilder (üblicherweise rund 20 Stockwerke). Schließlich wurden sogar die sechzehn Geschoße des preisgekrönten Entwurfs von Rudolf Frass auf zwölf reduziert. Diese Umstände erleichterten allerdings die städtebauliche Einbindung in die umliegende Bausubstanz – ein Schwerpunkt fast aller Beiträge.

Diese Kriterien waren auch für den Entwurf von Perco maßgeblich, obwohl er sich mit dem Thema des Hochhausbaus bereits bei mehreren – vor allem internationalen – Konkurrenzen (die noch zu besprechen sein werden) in unterschiedlichster Weise auseinandergesetzt hatte. Daher entspricht auch sein Projekt letztlich dem üblichen Typus einer Wiener Wohnhausanlage, der nur in die Höhe gesteigert wird (Abb. 84). Große Affinität zum parallel projektierten *Engelsplatz-Hof* zeigt das

185 Der Tag, 25. 4. 1929.

186 Siehe dazu Rossberg 1989, S. 85, und M. Kristan, Ein Wiener „Turmbau zu Babel“, in Wettbewerbe, H. 125/126, 1993, S. 138 ff.

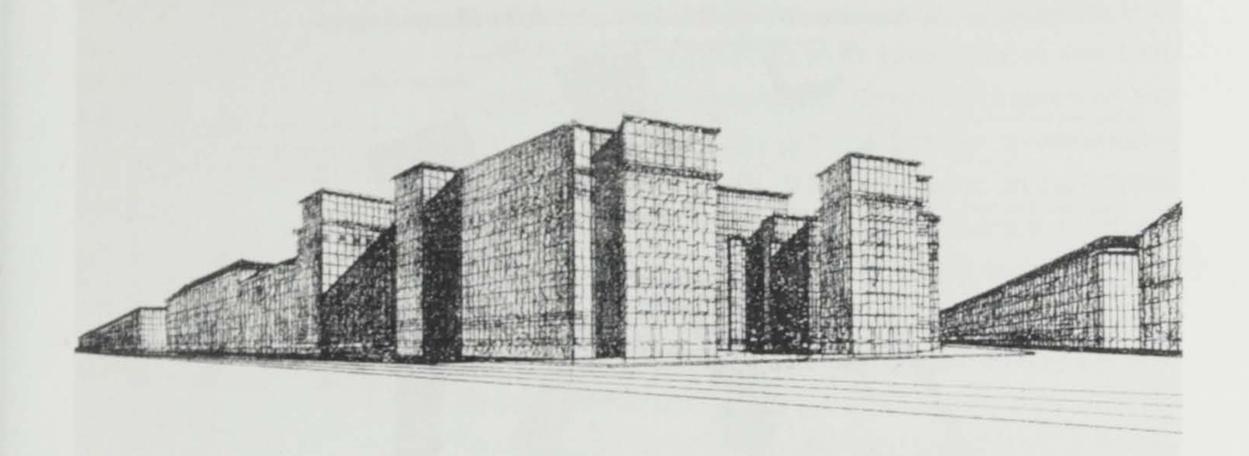


Abb. 84
Perco, Konkurrenzentwurf Hochhaus auf den Bürgerversorgungshausgründen 1928, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Projekt sowohl durch das Motiv des Straßenhofes als auch in der Fassadengestaltung. Die nur sehr schematisch gezeichneten Perspektiven und Aufrisse sind in der Formensprache eines modernistisch angehauchten Neoklassizismus, dem vor allem auch die Symmetrie der Anlage und die Transformation der vier Obelisken zu einem Portikusmotiv entsprechen. Die Baukörper der einzelnen Abschnitte sind von einer fast aggressiven Kahlheit und Nüchternheit, deren einziger Akzent eine leicht zurückgestufte Attikazone ist, schmale Gesimsstreifen fassen die Fenster zu bandartigen Konfigurationen zusammen.

Die Vorzüge des Projektes liegen daher eher in den städtebaulichen Akzenten, wo Perco durch eine differenzierte Einbindung der Anlage in den umliegenden Stadtteil seine Fähigkeiten unter Beweis stellte (Abb. 85). Sowohl die Zurücksetzung des Hauptbaus durch den Straßenhof als auch die sukzessive Höhenstaffelung bewirken eine relative Auflockerung in der dicht verbauten Umgebung. Die beste Lösung bietet der Entwurf, vor allem in Hinblick auf die Integration in das umliegende Straßensystem, durch den straßenartig angelegten rückwärtigen Hof, der eine flüssige Verbindung zwischen der Währinger Straße und der Spitalgasse gewährleistet, ohne die Anlage mit einem Durchgang zu fragmentieren.

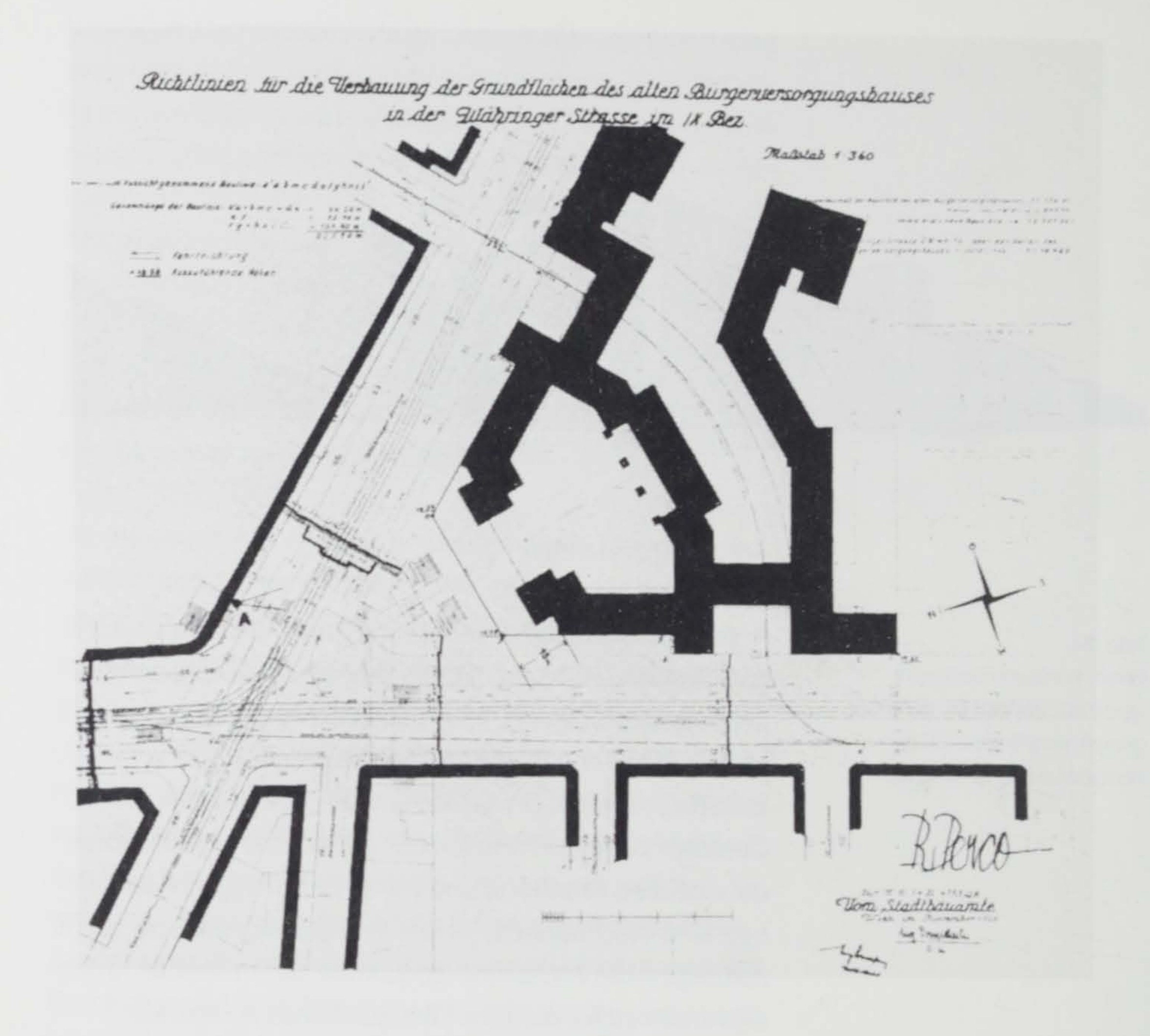
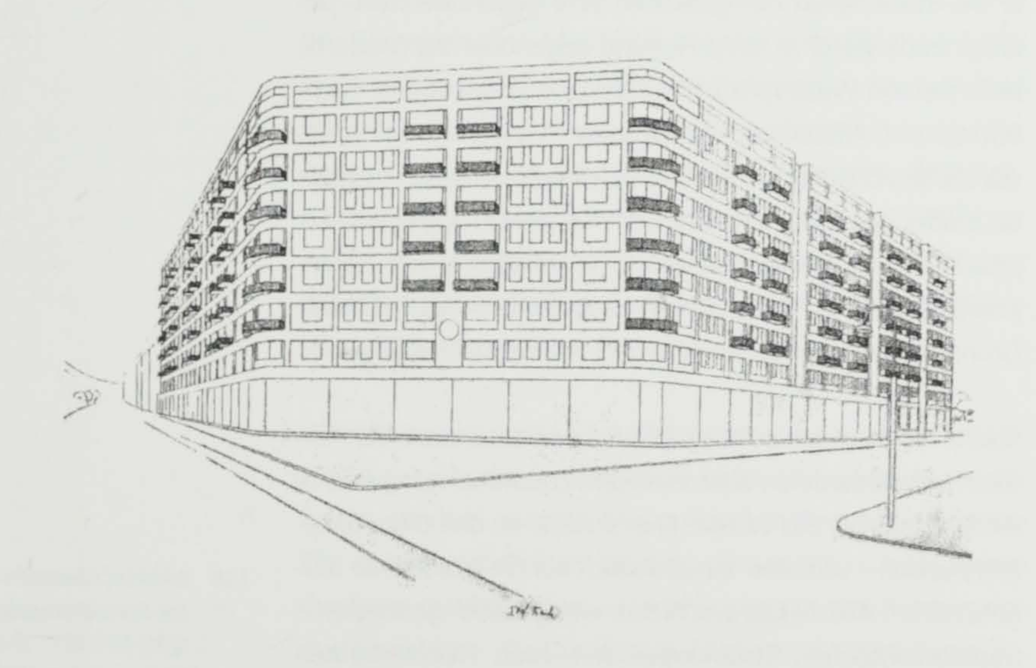



Abb. 85
Perco, Bürgerversorgungshaus-
gründe, Lageplan (Wr. St. u. L. A.)

Die Vielfalt der formalen Lösungen der Konkurrenzprojekte ist zweifellos auch als Momentaufnahme der Situation der Wiener Architektur Ende der zwanziger Jahre zu sehen. Die Bandbreite reicht vom konventionellen, nahezu historisierenden Entwurf Otto Prutschers, der große Affinitäten zu den frühen Wohnhausanlagen Hubert Gessners aufweist, bis zu dem Projekt von Josef Frank, das der aktuellen Moderne am nächsten steht (Abb. 86). Dennoch findet auch bei Franks Entwurf – ungeachtet des technoiden Betonrahmensystems des kompakten Baukörpers – keine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Topos „Wolkenkratzer" statt. Die allzu nahe Heranführung des Baukörpers an die Straße und die nicht sehr glückliche Positionierung eines Quertraktes im Hof zeigen, daß die Bewältigung großer Baumassen nicht seine Stärke war und letztlich auch nicht seiner Philosophie entsprach – rund zwei Jahre später äußert er sich generell skeptisch über den Hochhausbau.[187]

Abb. 86
J. Frank, Konkurrenzentwurf Bürgerversorgungshausgründe, Perspektive (Bau u. Werkkunst 1929)



187 Wiener Allgemeine Zeitung, 20. 2. 1931

Der monumentalisierende kühle Klassizismus der Projekte von Perco und Rudolf Frass stellte dahingegen eine mögliche Antwort auf den dogmatischen Funktionalismus des „Neuen Bauens" dar. In diesem Sinn ist auch die Baubeschreibung Percos zu interpretieren, in der sich der Architekt ausdrücklich gegen aktuelle Architekturtendenzen wendet, die er als *„Kasstecherei"* (sic) bezeichnet und dahingegen betont, er hätte „[...] *versucht eine wienerische und österreichische Fassade zu machen".*[188] Eine Haltung, die um so schlüssiger scheint, als sie letztlich auf der Klassizismusrezeption der Vorkriegszeit beruht, die von Anfang an eine wesentliche Komponente im Schaffen von Perco darstellte. Auch in seinem nur einige Monate später publizierten Aufsatz *„Irrwege, neue und ewige Wahrheiten über moderne Baukunst"* führt er die Theorie dieser klassizierenden Richtung weiter aus,[189] indem er kategorisch erklärt: *„Solange unsere europäische Gesamtkultur auf griechisch-römischer Grundlage fußt, gibt es keine wesentlich neue Formensprache."* Die griechische Antike bleibt für ihn eine Repräsentantin einer metaphorisch-rationalistischen Einstellung, der er die Irrationalität der gotischen Stile gegenüberstellt. Bezeichnenderweise ist seine Haltung gegenüber der Moderne nicht frei von Widersprüchlichkeiten und Skeptizismen. Sachlichkeit und Materialrichtigkeit werden zwar als selbstverständliche Voraussetzung gefordert, jedoch werden den neuen Baustoffen grundsätzlich ästhetische Qualitäten abgesprochen: *„Auch die Annahme, daß moderne Baustoffe, wie Beton, Eisen, Glas und Platten unsere angeborenen ästhetischen Grundeinstellungen ändern würden, erweist sich als irrig."*[190]

Solche Tendenzen bereits als Antizipation totalitärer Architekturen zu interpretieren wäre in diesem Zusammenhang eine zu eindimensionale Sichtweise. Eher scheint es, daß diese parallellaufenden – von einer ausschließlich auf die Avantgarde ausgerichteten Architekturgeschichte weitgehend ignorierten – traditionalistischen Strömungen mit ihren wohlvertrauten Codes erst sukzessive von den jeweiligen Diktaturen als Mittel der Selbstdarstellung vereinnahmt wurden.

188 R. Perco, Baubeschreibung des Konkurrenzprojektes/ N. P.

189 Erschienen in Bau- und Werkkunst, H. 11, 1930, S. 249 ff.

190 Ebenda.

Obwohl schließlich eine modifizierte Variante des preisgekrönten Projektes von Rudolf Frass zur Ausführung bestimmt wurde, kam es jedoch zu keiner Realisierung. Die Gründe scheinen vielschichtig und sind nicht – wie allgemein in der Literatur behauptet – ausschließlich im Entzug der Steuermittel seitens des Bundes zu sehen. Diese fiskalische Umschichtung fand erst 1931 statt, in dem dazwischenliegenden fast zweijährigen Zeitraum wurde hingegen die Planung des zur selben Zeit in Angriff genommenen Projektes des *Engelsplatz-Hofes* mit der fast zehnfachen Wohnungskapazität von ca. 2.300 Wohneinheiten zügig weitergeführt, obwohl dieses Bauvorhaben mit 37 Millionen kalkuliert war.[191] Die Kosten für das Hochhausprojekt waren hingegen nur mit rund 11 Millionen veranschlagt.[192] Die Entscheidung der Gemeinde, dieses Vorhaben vorzuziehen, könnte schließlich doch auf einen Sieg des Verantwortungsbewußtseins über reines Prestigedenken zurückzuführen sein. Das Durchziehen beider Bauvorhaben, neben zahlreichen kleineren, hätte auf jeden Fall die Finanzierungskapazität der Stadtverwaltung weit überfordert. Bemerkenswert ist in diesem Kontext ein Bericht über die Baupläne der Gemeinde vom Mai 1930, der Vorhaben für rund 4.000 Wohnungen auflistet, was den Höchststand an Bauprojekten seit Bestehen des Wohnbauprogramms überhaupt bedeutete. An erster Stelle wird der *Engelsplatz-Hof* genannt, das Hochhausprojekt an der Währinger Straße wird jedoch nicht erwähnt.[193] Die Umschichtung der Steuergelder 1931 bedeutete daher nur das endgültige Ende eines bereits ohnehin als problematisch eingestuften Projektes.

Paradoxerweise sollte die architektonische Visualisierung der Moderne nicht der fortschrittsgläubigen Sozialdemokratie gelingen, sondern es sollte ihrer politischen Gegnerschaft kurze Zeit später vorbehalten bleiben, den ersten – auch formal durchaus qualitätvollen – Hochhausbau in der Herrengasse durchzubringen. Daß zu diesem Zeitpunkt die Büroräume bereits überflüssig waren und die Luxusappartements nur den Wohnbedarf einer kleinen Oberschicht abdeckten, stand auf einem anderen Blatt. In diesem Sinn äußerte sich auch Oskar

191 Der Tag, 14. 5. 1930 – in den Einreichplänen vom Feber 1930 (MA 37/E. Z. 3008) sind sogar 2.513 Wohnungen angegeben.
192 Tabor 1995, S. 34.
193 Siehe Anm. 191.

Strnad 1931, als er das Hochhaus in der Herrengasse vehement ablehnte und den Verzicht der Wiener Stadtverwaltung auf ihr Hochhausprojekt als *„Selbstbeherrschung"* lobte.[194]

### Der Engelsplatz-Hof (WV 65) 1929/1933

Ganz anders hingegen verlief die Planung für den *Engelsplatz-Hof*, die mit einer ungemeinen Zügigkeit durchgeführt wurde. Im Frühjahr 1928 wurde von der Stadtverwaltung der Beschluß zum Bau von Wohnungen auf den Gründen in der Brigittenau, die bei der Liquidierung der Donauregulierungskommission in das Eigentum der Gemeinde übergegangen waren, gefaßt.[195] Die wilden Siedler wurden in den folgenden Monaten abgesiedelt bzw. bestehende Pachtverträge gekündigt. Zu Beginn des Jahres 1929 wurde ein engerer interner Wettbewerb abgehalten (die weiteren Mitbewerber sind nicht bekannt), aus dem Rudolf Perco als Sieger hervorging und in der Folge mit der Ausführung des Projektes beauftragt wurde. Bereits im Herbst desselben Jahres legte Perco seine Entwürfe der Gemeinde vor. Vorgesehen waren fünf Bauabschnitte, die Bauzeit sollte drei Jahre betragen. Im Dezember wurde das Projekt seitens des Bauherrn endgültig genehmigt, so daß bereits im Frühjahr des Jahres 1930 bei der Baupolizei die Einreichpläne für die Bauabschnitte I und II vorlagen und nach der Erteilung des Baukonsenses die ersten Arbeiten im Spätsommer 1930 beginnen konnten – soweit eine kurze Zusammenfassung des frühen Planungsstadiums der Anlage.[196] Das Vorhaben des *Engelsplatz-Hofes* mit seinen ursprünglich geplanten 2.300 Wohnungen wäre zu diesem Zeitpunkt *„der größte Wohnbau der Welt"* gewesen – bei einem durchschnittlichen Wohnungsbelag von 4 bis 5 Personen eine Stadt für rund 10.000 Bewohner.[197] Das bis dahin umfangreichste Bauvorhaben der Gemeinde, die Anlage von *Sandleiten*, umfaßte dahingegen nur rund 1.500 Wohnungen. Im Verhältnis zu den beiden Superwohnblocks, des *Karl-Marx-* und des *Seitz-Hof*es mit jeweils rund 1.200–1.400 Wohnungen, wäre der vollständig ausgeführte *Engelsplatz-Hof* sogar fast doppelt so groß gewesen.

194 O. Strnad, Rund um den Wolkenkratzer, in: Der Tag, 22. 2. 1931.

195 ÖBZ, H. 4, 1928, S. 61.

196 Geschäftsprotokolle der MA 222 (vormals MA 22)/B2/1/Gz 17. Die Chronologie des Baus wurde aufgrund dieses Protokollverzeichnisses (die eigentlichen Protokolle sind nicht erhalten), den Bauplänen bei der MA 37/GZ 3008, den teilweise datierten Entwurfszeichnungen und Briefen Percos sowie diversen Zeitungsberichten rekonstruiert.

197 In: Der Kuckuck, zit. Anm. 180.

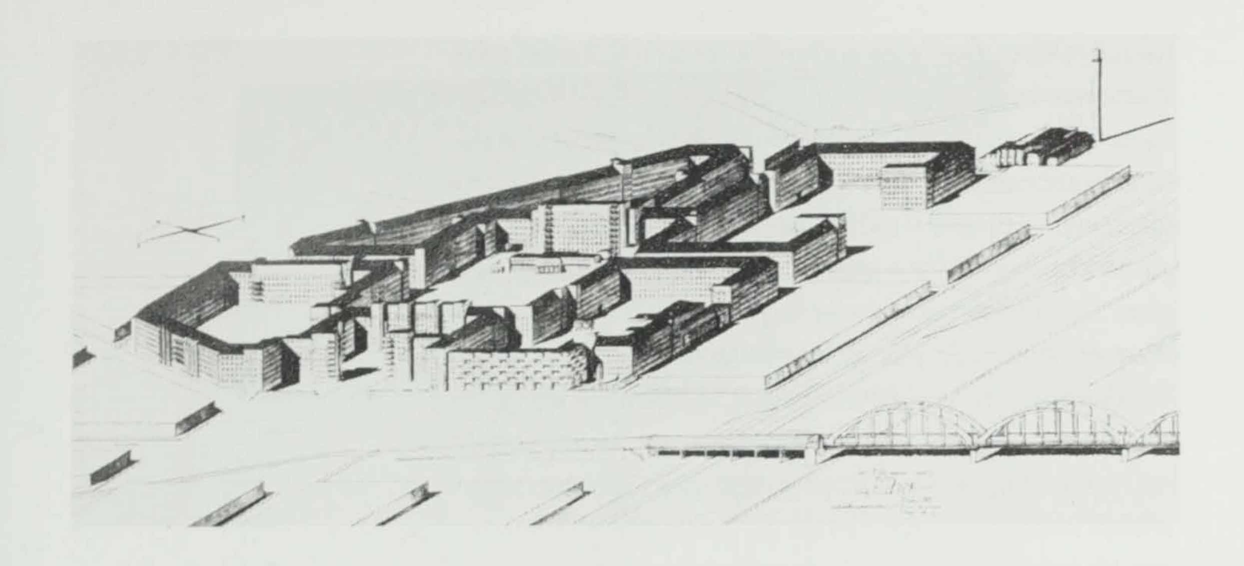


Abb. 87
Perco, Engelsplatz-Hof,
Konkurrenzentwurf (?),
Perspektive 11. 4. 1929
(Wr. St. u. L. A.)

Für den Architekten Perco bedeutete dieser Auftrag zweifellos den Höhepunkt und die Krönung seines Lebens, da diese Aufgabe wie keine andere seiner Neigung zu monumentalen Lösungen entgegenkam. Schon seit seiner Akademiezeit und seiner preisgekrönten Abschlußarbeit sah sich Perco selbst vor allem auch als Städteplaner. Die zum Teil recht erfolgreiche Teilnahme an internationalen und österreichischen Städtebaukonkurrenzen in den zwanziger Jahren, die im folgenden Kapitel noch zu besprechen sein werden, mußte ihn darin zusätzlich bestärkt haben. Der Auftrag für die Planung eines ganzen Stadtteiles in der Größenordnung einer mittleren Kleinstadt (vergleichsweise Eisenstadt) bedeutete eine Herausforderung, wie sie selten zuvor einem Architekten – zumindest im Mitteleuropa der Zwischenkriegszeit – zuteil geworden war.

Die Ursachen dafür, daß das Projekt zuletzt jedoch kaum den utopischen Aspekt der Partei visualisierte, sondern doch eher in der Vergangenheit wurzelte, sind vielfältig. Die Vorstellungen der sozialdemokratischen Gemeindeväter, getrieben von der Krise der Partei, die Deckung des dringenden Wohnbedarfes mit ihren Selbstdarstellungswünschen in Einklang zu bringen, entsprachen kongenial den nicht unproblematischen Phantasmagorien des Musterschülers der Wagnerschule. Der enorme Zeitdruck, unter dem die Planung stand, war innova-

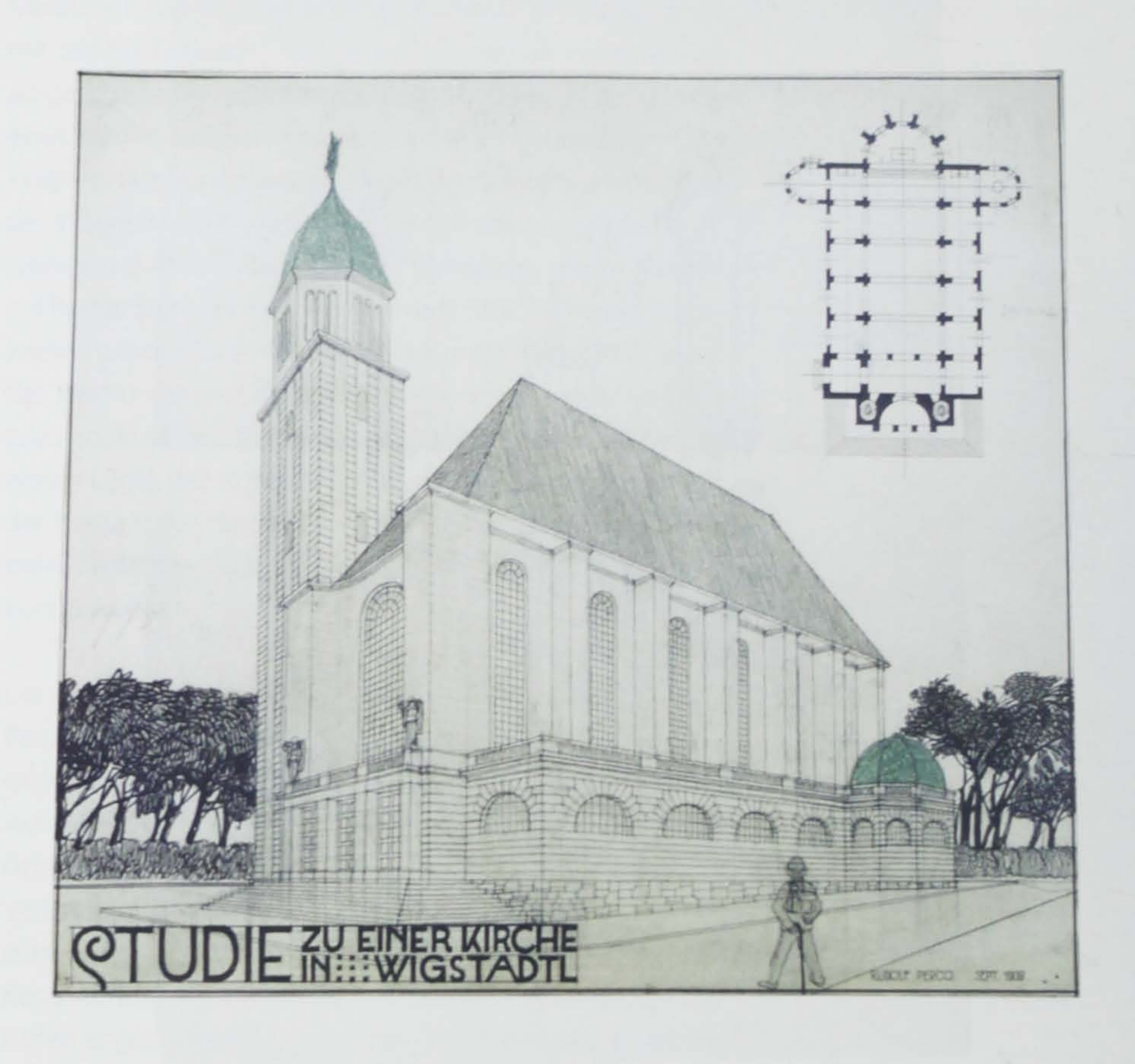
tiven Ansätzen zweifellos auch nicht förderlich. Bereits beim Wettbewerbsprojekt war das Organisationsschema weitgehend festgelegt, das grundsätzlich – trotz zahlreicher späterer Modifikationen – beibehalten wurde (Abb. 87). Perco setzte mit seinem Entwurf – mittels einer streng axialsymmetrisch ausgerichteten Anlage – letztlich den Endpunkt in der Genese eines städtebaulichen Konzeptes, das ausgehend von Otto Wagners *Artibus Projekt* zu einem der Schwerpunktthemen des Wagnerkreises gehörte. In dieser Tradition standen nicht wenige der Abschlußarbeiten der Akademie, wie im Kontext mit Percos *Studie einer Thermenanlage* (WV 13) bereits hingewiesen wurde. Auch der Einfluß der großen Anstaltsanlagen der Jahrhundertwende auf diese Konzeption wurde bereits erläutert. In diesem Zusammenhang entbehrt es nicht einer gewissen Logik, daß Hubert Gessner, der seit dem Jahr 1926 mit der Planung der *Gartenstadt Jedlesee* (später *Karl-Seitz-Hof*) befaßt war, das bis dahin letzte Projekt in dieser Kontinuität konzipiert hatte.[198]

Die architekturgeschichtliche Basis waren sowohl der seit der Renaissance geprägte Begriff der Idealstadt als auch die expressionistischen Vorstellungen einer Stadtkrone, deren Auratisierung im konkreten Fall durch die Situierung an der Donau bestimmt wird. Bedingt durch die bereits bestehende Verbauung der Hafenzeile, wird die Hauptachse des *Engelsplatz-Hofes* parallel zur Donau gesetzt, entlang der – ausgehend von einem monumentalen Ehrenhof – eine Abfolge von Höfen angeordnet ist. Dieses ursprüngliche Konzept, das vor allem auch große Affinitäten zu Wagners Studie für den XXII. Bezirk aufweist (Abb. 88), wurde bereits bei den Einreichplänen etwas abgeändert. In Hinsicht auf eine sehr lockere Verbauung von nur rund 28 % des Areals, wurde die Anzahl der Höfe zuletzt von 9 auf 6 reduziert, die in fünf Bauabschnitten errichtet werden sollten (Abb. 89). Nicht nur die Organisation der Höfe wurde bereits in diesem frühen Planungsstadium modifiziert, sondern bereits auch das anfangs sehr weit gesteckte Programm der Gemeinschaftseinrichtungen.

198 Siehe dazu auch Haiko/Reissberger 1974, S. 52.



Architekturstudie, um 1900
(Wiener Stadt- und Landesarchiv)




Konkurrenzentwurf für eine Kirche in Wigstadl, 1909
(Wiener Stadt- und Landesarchiv)




Fürstenhof, Praterstr. 25, heutiger Zustand
(Ballon)



Fürstenhof, Praterstr. 25, Fassadendetail
(Ballon)



Fürstenhof, Praterstr. 25, Liftgitter
(Ballon)



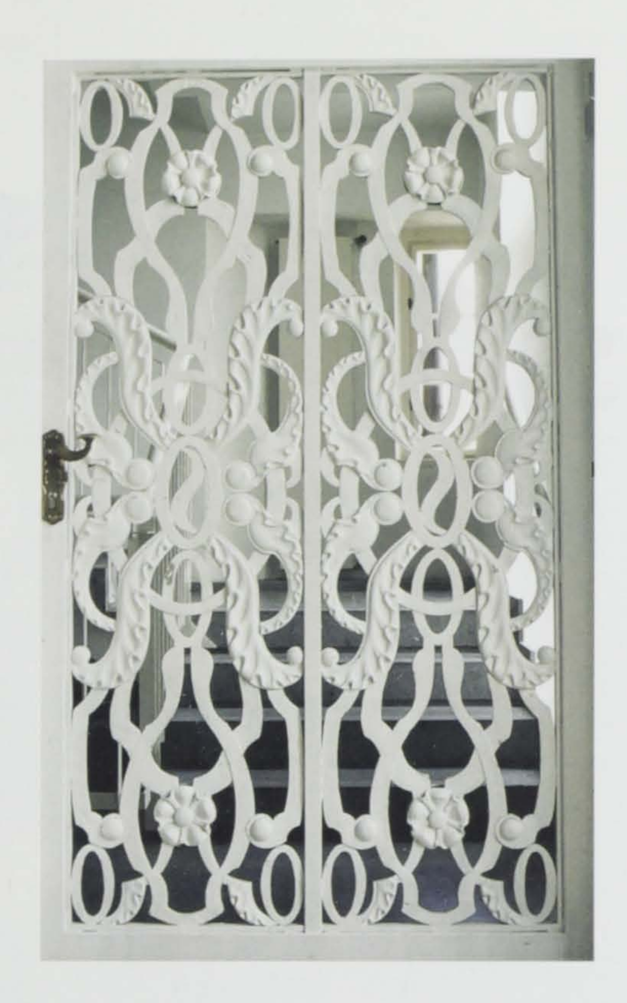
Villa Toscana, Balustraden der zentralen Halle
(Prokop)



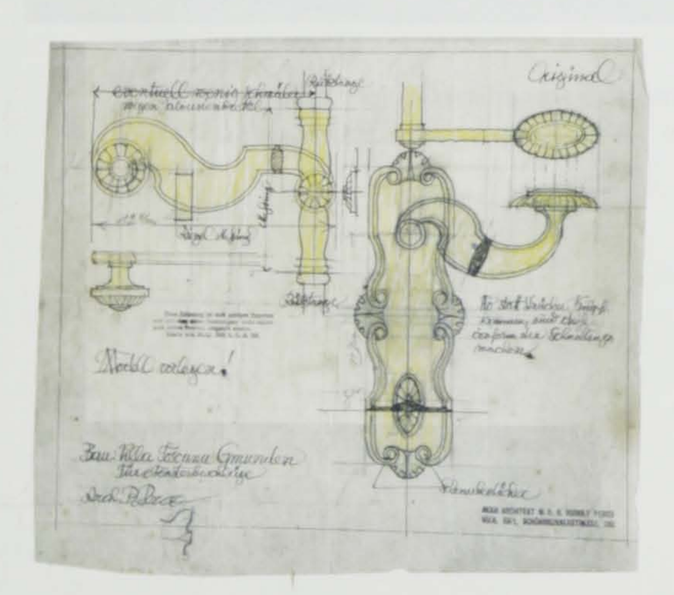
Villa Toscana, Lüftungsgitter
(Prokop)



Villa Toscana, Supraporte über der Eingangstür (Prokop)



Villa Toscana, Gittertür (Prokop)




Entwurf für eine Türschnalle der Villa Toscana (Wiener Stadt- und Landesarchiv)




Sarkophag des Heldendenkmals in Trient, heutiger Zustand (Prokop)



Dr. Jodl-Hof, Fassadendetail
(Ballon)



Am Wienerberg, Rudolf Perco, skulpturale Ausgestaltung der Anlage (Ballon)



Holy-Hof, Fassadendetail
(Ballon)



Engelsplatz-Hof, Schlot der Wäscherei
(Ballon)



Engelsplatz-Hof, Fahnenmast
(Ballon)



Engelsplatz-Hof, Fassadendetail
(Ballon)

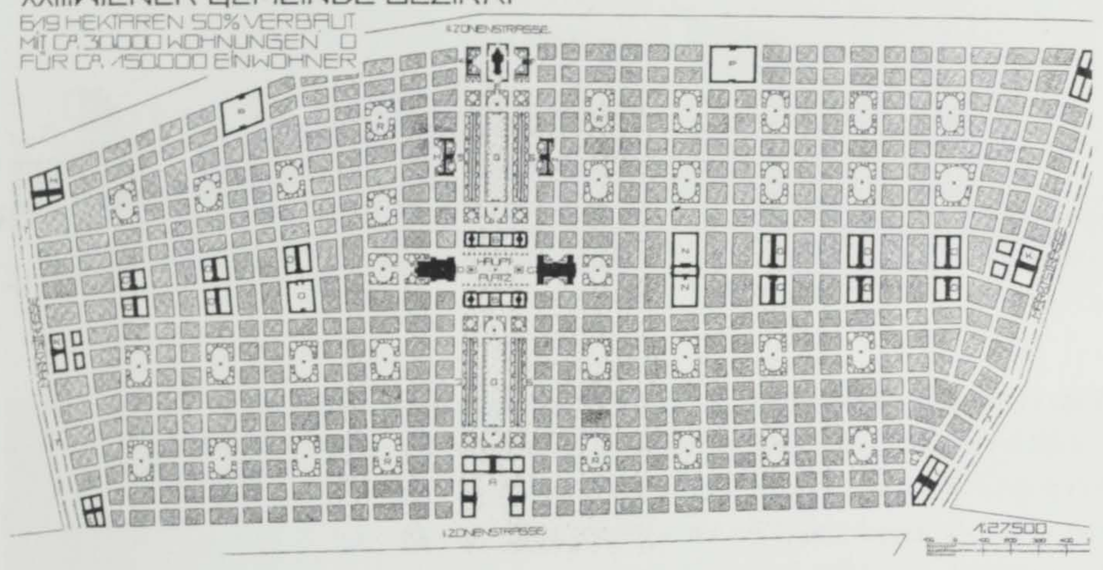
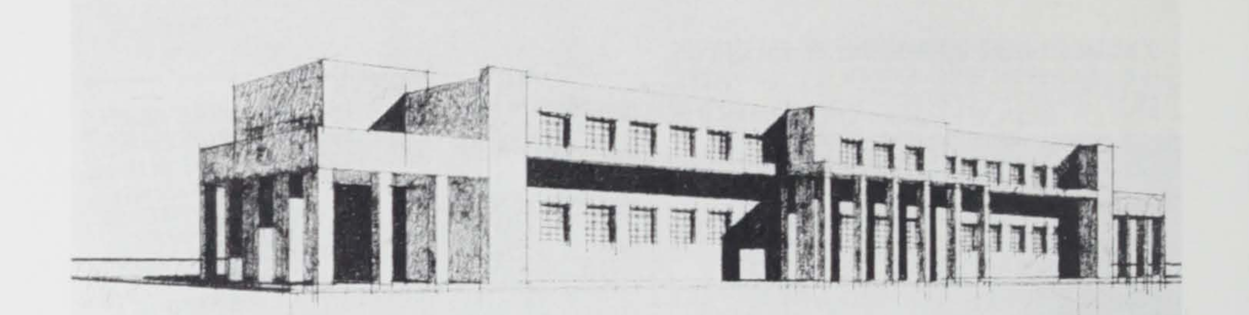






Abb. 88
Otto Wagner, Studie
für den 22. Bezirk, 1912
(Graf 1985)

Abb. 89
Perco, Engelsplatz-Hof,
Lageplan/Einreichplan
17.2. 1930
(MA 37/E. Z. 3008)

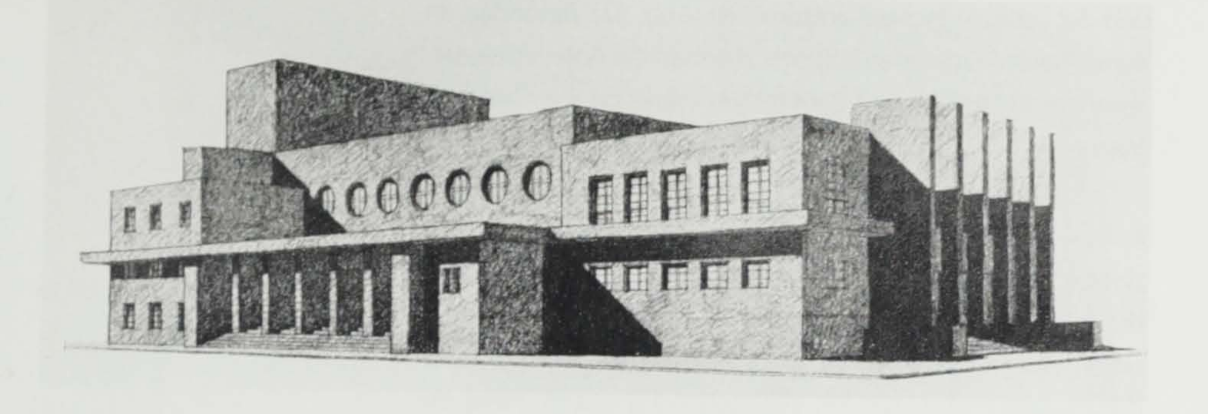


Das ursprüngliche Konzept Percos für die Infrastruktur dieser „Stadt in der Stadt" war äußerst umfassend und repräsentativ. Integriert in die Baublocks der Wohnbauten waren neben einer Reihe von Geschäften und Werkstätten außerdem eine Konsumfiliale, eine WÖK-Küche, ein Gasthaus, eine Post- und Rettungsstation, eine Bibliothek und eine Mutterberatungsstelle vorgesehen. In eigenen Gebäuden sollten hingegen eine Coloniahalle, zwei große Waschanstalten mit angeschlossenen Badeanlagen, ein Kindergarten, eine Turnhalle und vor allem ein Theater, das auch als Versammlungssaal oder Kino dienen konnte, errichtet werden.[199] Die zahlreichen Skizzen und Entwürfe dieser Gebäude, die noch im Winter 1929/30 entstanden, als auch deren spätere Publikationen zeigen, daß sie im Rahmen der Planung einen wesentlichen Schwerpunkt darstellten und ihre architektonisch anspruchsvolle Gestaltung ganz bewußt in einem dialektischen Gegensatz zur Anonymität der Wohnblocks konzipiert war. Der inneren Hierarchie im Rahmen des Bezugssystems dieser Idealstadt entsprach nicht nur ihre Positionierung, sondern auch ihre Morphologie.

Abb. 90
Perco, Engelsplatz-Hof, Kindergartengebäude (Wr. St. u. L. A.)

Das wichtigste Gebäude, als Ausdrucksträger einer zukunftsorientierten Utopie, war der Kindergarten im Zentrum der Anlage, im Hof 1. Perco konzipierte ein langgestrecktes, flach gedecktes Gebäude mit einem klassizierenden Portikus, das theatralisch durch den dahinter liegenden hohen Wohnblock foliiert wird (Abb. 90). Diesem zentralen Bezugspunkt sollten die beiden seitlich gesetzten Gebäude des Theatersaales (Abb. 91)

199 Die Wohnhausanlage Engelsplatz im XX. Bezirk, in: Blätter für das Wohlfahrtswesen, Mai Juni 1932.



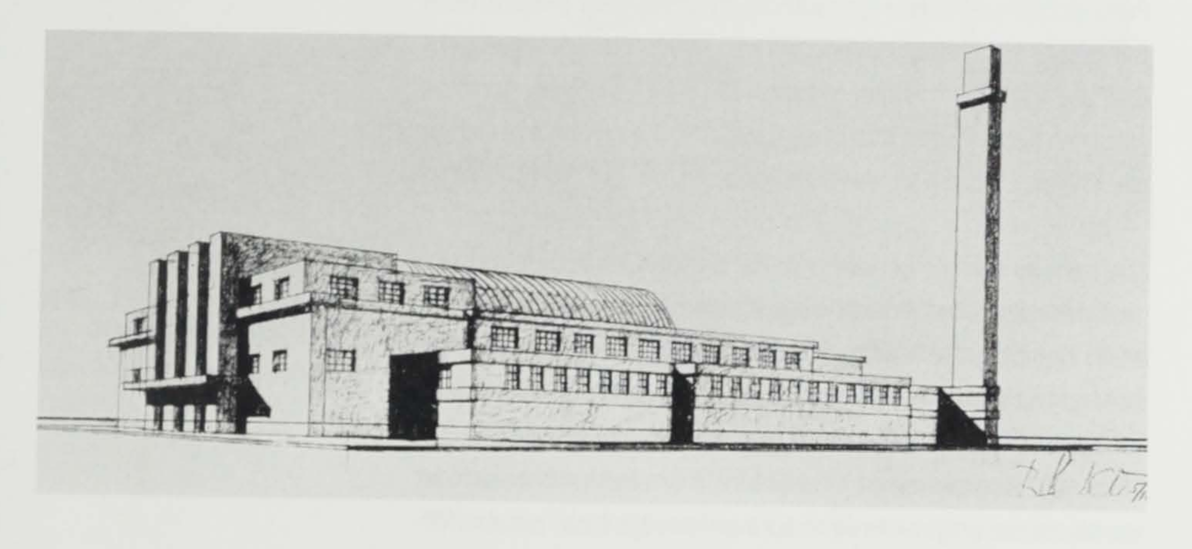


Abb. 91
Perco, Engelsplatz-Hof,
Entwurf Theatersaal 1929/30
(Wr. St. u. L. A.)

Abb. 92
Perco, Engelsplatz-Hof, Entwurf Zentralwäscherei
1929 (Wr. St. u. L. A.)

und der Zentralwäscherei entsprechen (Abb. 92). Besonders an diesen beiden Entwürfen läßt sich abermals die Auseinandersetzung des Architekten mit dem frühen Werk von P. P. Oud festmachen.

Insbesondere formale Details, wie die Auflösung und gleichzeitige Verschachtelung des Baukörpers, ebenso die Durchdringung der vertikalen und horizontalen Elemente erinnern unmittelbar an Kriterien der De-Stijl-Bewegung. Die Synthese dieses Formenapparats mit klassischen Elementen führt bei Perco jedoch zu sehr eigenständigen Lösungen: Die aus dem Baukörper herauskragenden und von einem Gesims waagrecht durchschnittenen Pfeiler werden zu einer Art von Portikus transformiert. Dieses Motiv wird geradezu ein Markenzeichen der Projekte Percos in dieser Periode.

Die nahezu sakrale Bedeutung, die diesen Gebäuden im Kontext der gesamten Anlage zugestanden wurde, demonstriert auch der beinahe idente Formenapparat der zentralen Wäscherei mit einem nahezu gleichzeitig entstandenen Konkurrenzentwurf Percos für ein Krematorium in Graz (WV 67 – Abb. 93). Gemeinsames Charakteristikum beider Entwürfe ist vor allem die ungewöhnliche tonnenförmige bzw. parabolförmige Einwölbung, im Gegensatz zur orthogonalen Struktur des Baukörpers. Solche Gewölbelösungen sind zweifellos vom zeitgenössischen deutschen Kirchenbau, vor allem von Dominikus Böhm beeinflußt. Beide Entwürfe Percos – sowohl für die Wäscherei als auch für das Krematorium – sind für Gebäude gedacht, die von ihrer Funktion her, zumindest metaphorisch, purifikatorischen Zwecken dienen. Die Austauschbarkeit von materiellen mit metaphysischen Ansprüchen, die sich in einer identen architektonischen Morphologie niederschlägt, ist wahrscheinlich nicht als Zufälligkeit oder Eigenwilligkeit des Architekten zu interpretieren. Viel eher könnte es ein Reflex auf das Selbstverständnis der Sozialdemokratischen Partei in dieser Periode sein. Die Betonung des Sozialismus als Religionsersatz und die Bedeutung der Bauten des Roten Wien als architektonische Gegenwelten zur katholischen Kirche wurde von An-

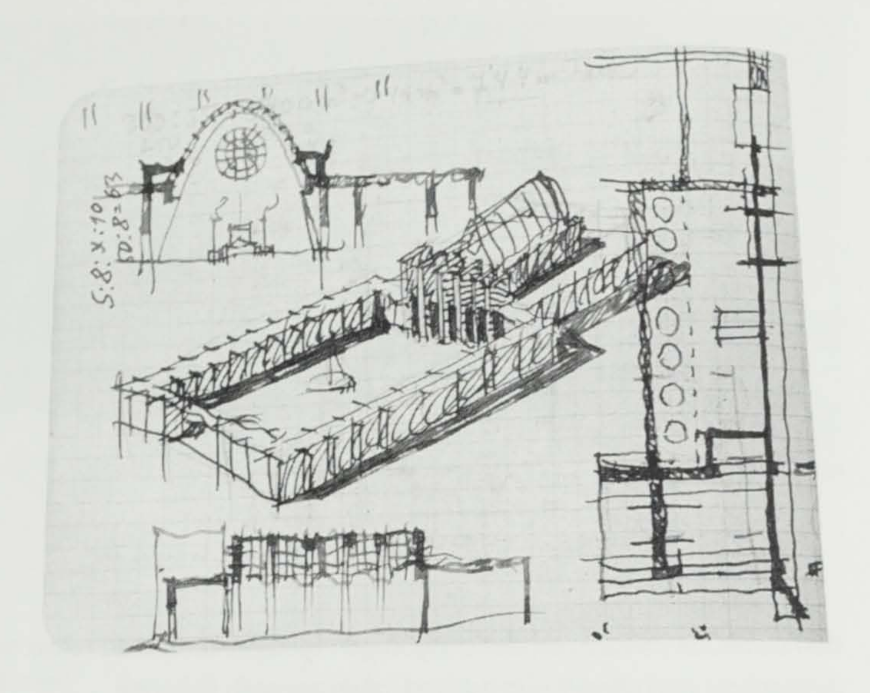



Abb. 93
Perco, Vorstudie zum Konkurrenzentwurf Krematorium Graz 1930 (Wr. St. u. L. A.)

fang an auch in einer bewußt sakralen Rhetorik unterstrichen. So hieß es z. B. 1924 anläßlich einer Eröffnungsfeier: *„Denn siehe ich will einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffen, daß man der vorigen nicht mehr gedenken wird, noch sie sich zu Herzen nehmen."*[200] In diesem Sinn bedeutet auch der Usus, eine Wohnhausanlage nach einem Märtyrer der Bewegung zu nennen (analog einem Kirchenpatron), letztlich eine Übernahme christlicher Denkvorstellungen.

Dieses ursprünglich weitgesteckte Programm des *Engelsplatz-Hofes* wurde – wie bereits erwähnt – schon in der frühen Planungsphase von 1929/30 reduziert. Insbesondere das aufwendige Theaterprojekt wurde seitens der Gemeinde als Bauträger abgelehnt, ebenso fielen die Turnhalle und der Versammlungssaal Streichungen zum Opfer.[201] Bereits in den zu Beginn des Jahres 1930 eingereichten Bauplänen scheinen diese Objekte nicht mehr auf. Schließlich wurden sogar von den bewilligten Gebäuden, infolge der Reduktion der Wohnbaumittel im Jahre 1931 (der auch die endgültige Fertigstellung des Gesamtprojektes zum Opfer fiel), nur eines der beiden Wäschereigebäude und die Coloniahalle realisiert. Zuletzt wurden sogar diese bei-

200 Worte des Einladungsschreibens anläßlich der Eröffnung des Genossenschaftshauses Rosenhügel, zitiert in: Der Tag, 29. 6. 1924.

201 Rückstellung des Theaterprojektes – Geschäftsprotokolle 1929 der MA 222 /B2/1/GZ 1292.

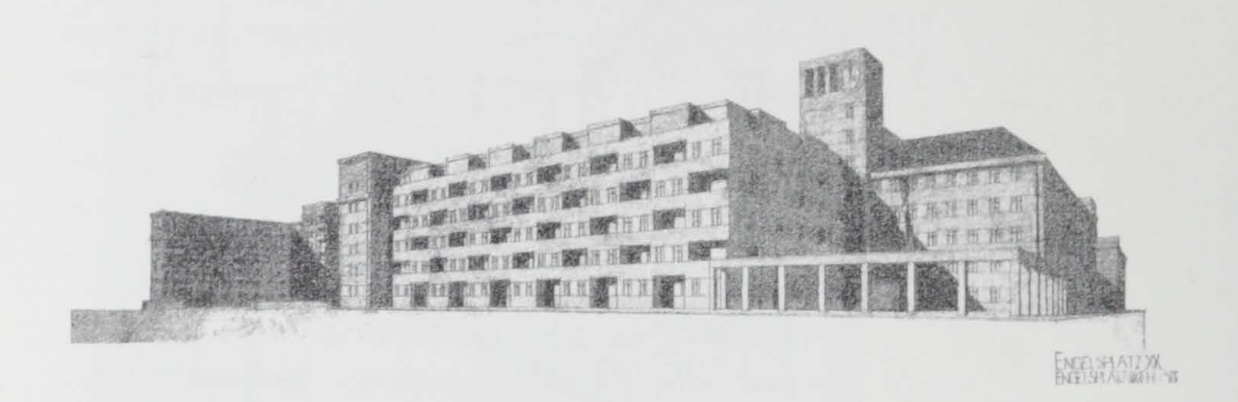


Abb. 94
Perco, Entwurfsperspektive Engelsplatz-Hof, Front zur Wehlistraße 1930
(Wr. St. u. L. A.)

den Gebäude im Rahmen der endgültigen Fertigstellung der Anlage, die nach dem Krieg nach gänzlich anderen Kriterien erfolgte, wesentlich verändert. Auch das Kinderfreibad, das sich ursprünglich vor dem Haupteingang befand, ist heute nicht mehr erhalten.[202] Das ursprüngliche Konzept Percos, das auch streng geometrisch durchgeformte Gartenanlagen mit integrierten Denkmälern vorgesehen hatte, ist heute daher praktisch nicht mehr nachvollziehbar.

Einen weiteren Schwerpunkt der Planung betraf die Gestaltung der Schauseite zum Engelsplatz, die schlechthin als der Ausdrucksträger der Macht der Arbeiterschaft dienen sollte. Bedingt durch die Unregelmäßigkeit des Areals (das ungefähr einem Trapez mit gekappten Ecken entspricht) zerfällt diese Front in zwei Abschnitte: der östliche Teil mit der langgestreckten Fassade eines Wohnblockes, dessen streng rhythmische Gliederung sich an der Front zur Wehlistraße fortsetzt (Abb. 94), und der westliche Bereich, wo sich der – in vielschichtigen Metaphern als monumentale Toranlage konzipierte – Eingang zur Anlage befindet (Abb. 95). Sowohl das Formenvokabular des Wohnblocks mit den stufenförmig versetzten Balkonkästen, die eine Zweischaligkeit der Wand suggerieren, als auch die Akzentuierung des Eckabschlusses mit einer Art Pergola entsprechen einer direkten Weiterführung des Konkur-

202 Abgebildet in: Der Wiener Tag, 16. 7. 1933.

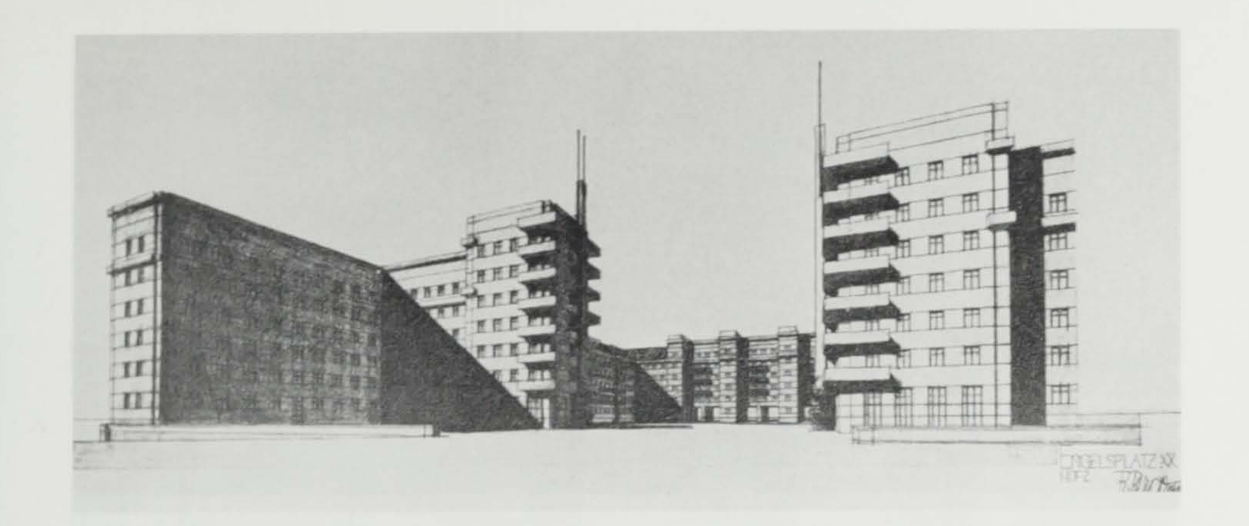
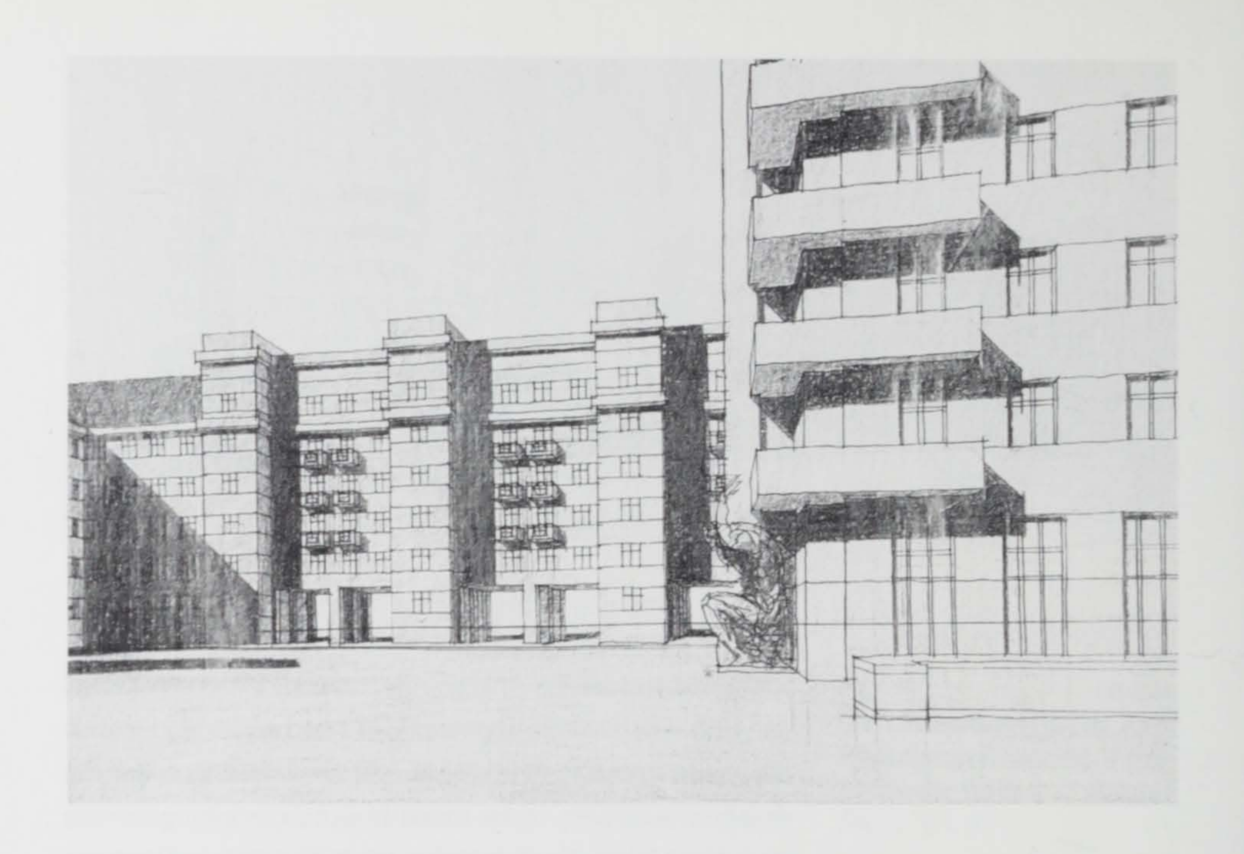


Abb. 95
Perco, Entwurfsperspektive
Front Engelsplatz, Eingangsbereich
1930 (Wr. St. u. L. A.)

renzentwurfes für die Anlage auf dem Gaudenzdorfer Gürtel (WV 57). Das zentrale Thema dieses Abschnittes sind jedoch die beiden turmartigen Eckrisalite, die den Eingangsbereich der Anlage visualisieren. In der formalen Durchgestaltung werden auch hier Motive von unmittelbar vorangegangenen Projekten übernommen. Insbesondere die übereck laufenden Balkone, die von der Vertikale der Fahnenmaste durchschnitten werden, erinnern an den *Holy-Hof*. Außerdem scheint es, als ob diese beiden Wohntürme ein Nachklang der ehrgeizigen Hochhausprojekte sein sollten. Im Gegensatz zu den übrigen, in konventioneller Ziegelbauweise errichteten Wohnblocks wurde hier Stahlbeton eingesetzt und in Anbetracht der sieben Geschoße Aufzüge installiert. Ein urbanes Konzept, das durchaus zu vergleichen ist mit dem nur kurze Zeit später nach Plänen von M. Leroux entstandenen Stadtviertel von Villeurbanne bei Lyon, wo ebenfalls zwei hochhausartige Wohntürme ein riesenhaftes Portal zur eigentlichen Wohnanlage bilden.

Der Symbolgehalt dieser beiden Wohntürme zur optischen Akzentuierung des Eingangsbereiches war vielschichtig, und die zahlreichen Planungsänderungen reflektieren auch die Bedeutung, die der Architekt selbst diesem Abschnitt zuordnete. Das Motiv zweier Pylonen, die den Zugang zu einem Tempelbereich markieren, war bereits bei Percos Abschlußarbeit der *Thermen-*



*anlage* (WV 13), die in weiten Bereichen die Ausgangsbasis für den *Engelsplatz-Hof* darstellt, gegeben. Auf die ikonologischen Affinitäten der Abschlußarbeit Percos mit Fischers Idealentwurf für Schönbrunn und die Bedeutung dieses Doppelmotivs für die habsburgische Selbstdarstellung wurde bei der Besprechung dieser Arbeit bereits hingewiesen. Die unmittelbare Zurückführung dieses Motivs auf die mythologische Symbolik der Säulen des Herkules zeigt auch die Idee Percos, zwei Atlanten die Fahnenmasten tragen zu lassen. Die beiden Türme erfahren dadurch quasi eine anthropomorphe Umformung als Wächter zum Hortus conclusus der Arbeiterschaft (Abb. 96). Dieses Motiv, das Perco in einer Entwurfsperspektive vom Februar 1930 niedergelegt hatte, stieß auf große Resonanz bei den mit dem Wohnbauprogramm befaßten sozialdemokratischen Stadträten Bittner und Weber, die mit dem Bildhauer Anton Hanak über eine mögliche Ausführung Kontakt aufnahmen. Hanak, der weitere Studien anfertigte, veranlaßte Stadtrat Weber, das Konzept dahingehend zu verändern, daß die Skulp-

Abb. 96
Perco, Entwurf Front Engelsplatz, Detail mit Atlanten 1930 (Wr. St. u. L. A.)

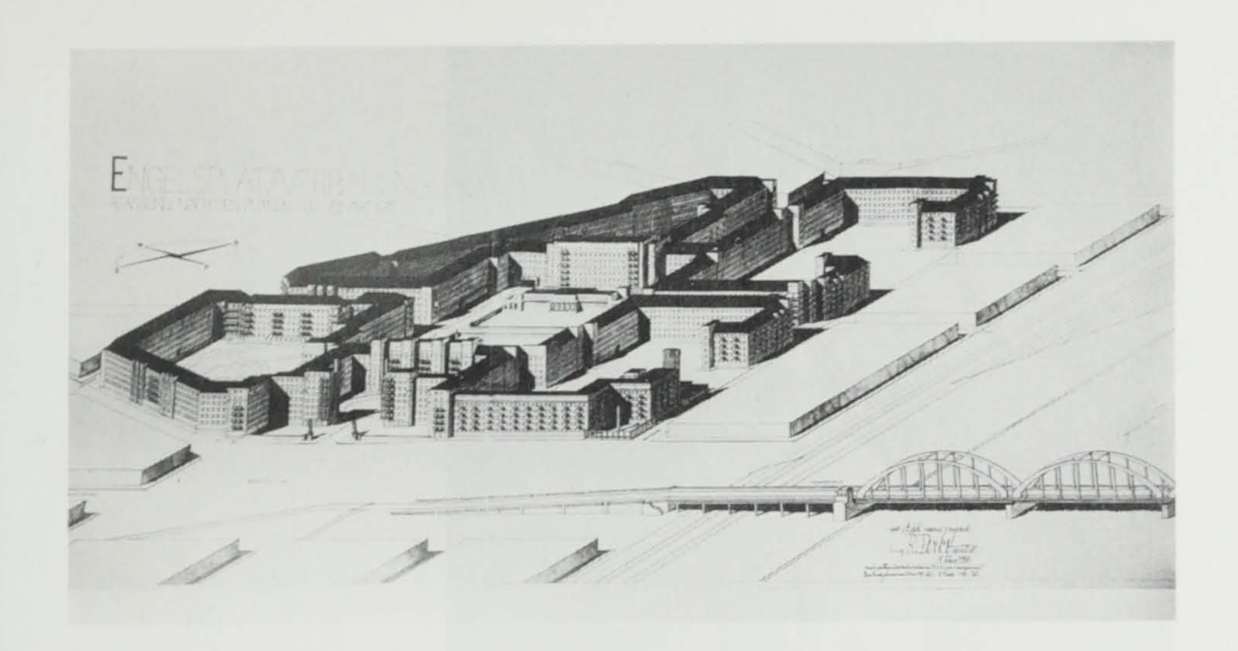


Abb. 97
Perco, Entwurfsperspektive
Engelsplatz-Hof, 4. Fassung
(Wr. St. u. L. A.)

turen aus dem architektonischen Bezugssystem gelöst und als Freifiguren auf dem Engelsplatz aufgestellt werden sollten, das grundsätzliche Thema der Atlanten sollte jedoch beibehalten werden.[203] Eine weitere Entwurfsperspektive vom März des Jahres (4. Fassung) zeigt bereits diese Variante (Abb. 97).

In der Folge fertigten beide Künstler, sowohl Hanak als auch Perco, weitere Studien für die 25 m (!) hoch konzipierten Freifiguren an, die die Bestrebungen der Sozialdemokratie *Aufbau* und *Fürsorge* symbolisieren sollten, und es kam schließlich im Herbst desselben Jahres zu einem erbitterten Streit der beiden um die künstlerische Urheberschaft.[204] Perco, von dem die eigentliche Idee ausgegangen war und der bei Schimkowitz in den frühen zwanziger Jahren Unterricht in Bildhauerei genommen hatte, betrachtete Hanak nur als ausführenden Künstler, der sich seinen Anordnungen zu fügen hatte, und pochte selbstbewußt auf die führende Rolle des Architekten: *„Ich bin viel zu sehr von der Vorstellung ergriffen, dass wie in allen guten Zeiten, der Architekt Bildhauer und Maler sein muss, als dass ich mir fremde Ideen und Vorstellungen hätte aufhalsen lassen."*[205] Diese Einstellung mußte notgedrungen eine starke Persönlichkeit wie Hanak vor den Kopf stoßen. Andererseits

203 Brief von Perco an Stadtrat Tandler (?) vom 30. 10. 1930/Archiv Hanak-Museum.
204 Ebenda. Die im Archiv des Hanak-Museums aufbewahrten 7 Briefe Percos an Hanak (von August bis November 1930) ließ mir freundlicherweise Mag. F. Grassegger zukommen – siehe auch dazu F. Grassegger/W. Krug (Hg.), Anton Hanak 1875–1934, Wien 1997.
205 Brief von Perco an Hanak, November 1930.

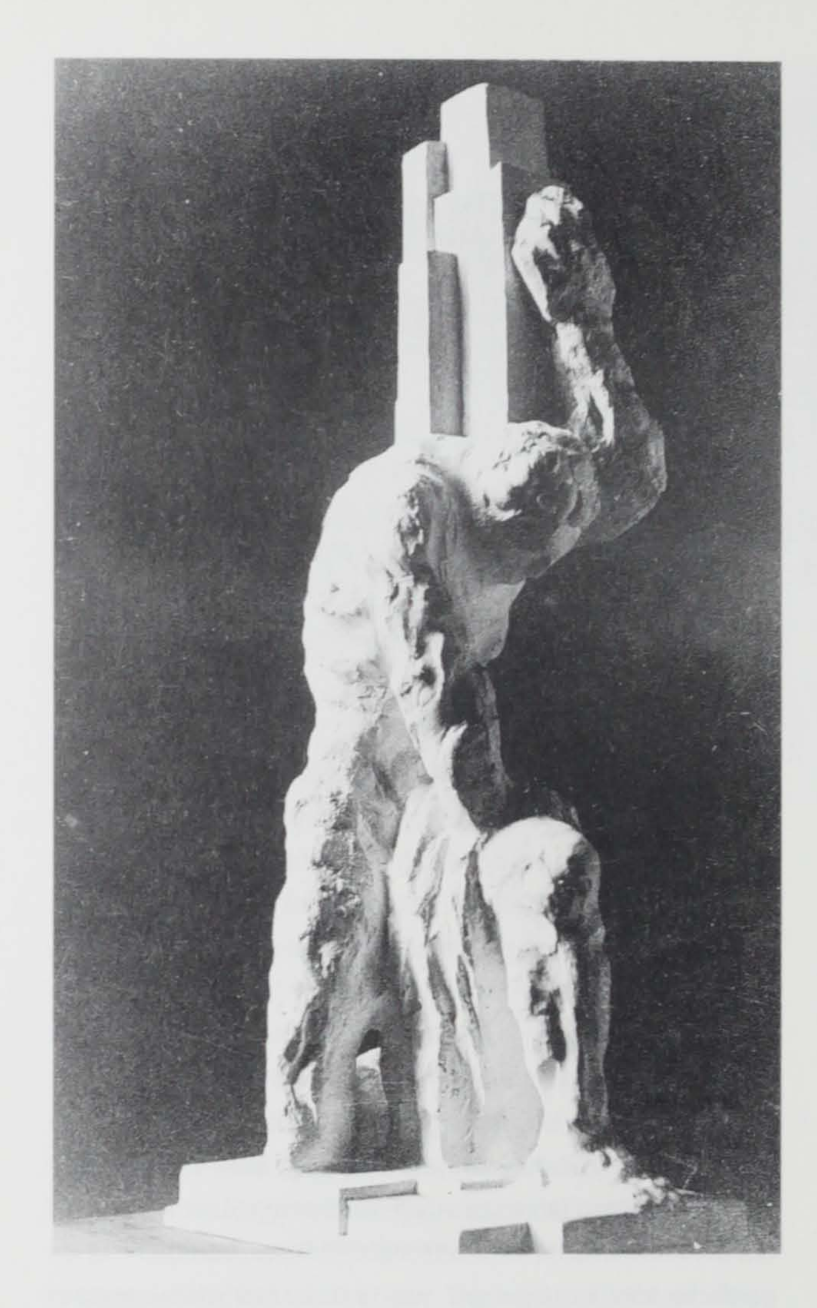


Abb. 98
A. Hanak, Modelle der Atlanten für den Engelsplatz-Hof, *Aufbau u. Fürsorge*, 1930 (Grassegger)

war Perco selbst in seinen Vorstellungen durchaus auch vom bildhauerischen Œuvre Hanaks, das ihm ja nur allzugut bekannt war, stark geprägt. Erhalten geblieben sind die beiden Gipsmodelle von Hanak, die die kniend gebückte Haltung der ursprünglichen Percoschen Atlanten übernehmen: die allegorische Figur des *Aufbaus* (ein stilisiertes architektonisches Gebilde tragend) und analog dazu die *Fürsorge* mit einer Familiengruppe (Abb. 98).[206] Auch die Entwurfsstudien aus Percos

206 Hanak entwarf noch drei weitere Figuren für den Engelsplatz-Hof, die aber außerhalb der Konzeption Percos standen und von diesem auch nicht angefochten wurden.



Abb. 99
Perco, Entwurfszeichnung Atlant
(Wr. St. u. L. A.)

Skizzenbüchern vom November 1930 zeigen eine ähnliche Konzeption (Abb. 99). Die endgültige Ablehnung der bildhauerischen Ausgestaltung im Februar 1931, infolge der reduzierten Wohnbaumittel, setzte dem absurden Streit zwischen Perco und Hanak zuletzt ein Ende.[207]

In der schließlich ausgeführten Variante der beiden Wohntürme fehlen nicht nur die Atlanten, auch einige architektonische Details weichen stark vom ursprünglichen Konzept ab (Abb. 100). Durch einen Verzicht auf die übereck geführten geschlossenen Balkonbrüstungen und die Einfügung von durchgehenden vertikalen Betonpfeilern erhält dieser Bauteil einen gerüstartigen Charakter, dessen offene Struktur im Gegensatz zu den kompakt gestalteten Fassaden der übrigen Wohnblocks steht. Da man infolge der beschränkten Mittel auf eine aufwendige skulpturale Ausgestaltung verzichten mußte, wollte Perco wenigstens den beiden Fahnenmasten eine der Bedeu-

207 Ablehnung der Großplastiken Arch. Perco/Hanak – Geschäftsprotokolle der MA 22 B1/1/15. 2. 1931/GZ 102. Aufgestellt wurden zuletzt Skulpturen von Stemolak und Wotruba, die allerdings nicht explizit für den Engelsplatz-Hof angefertigt worden waren.

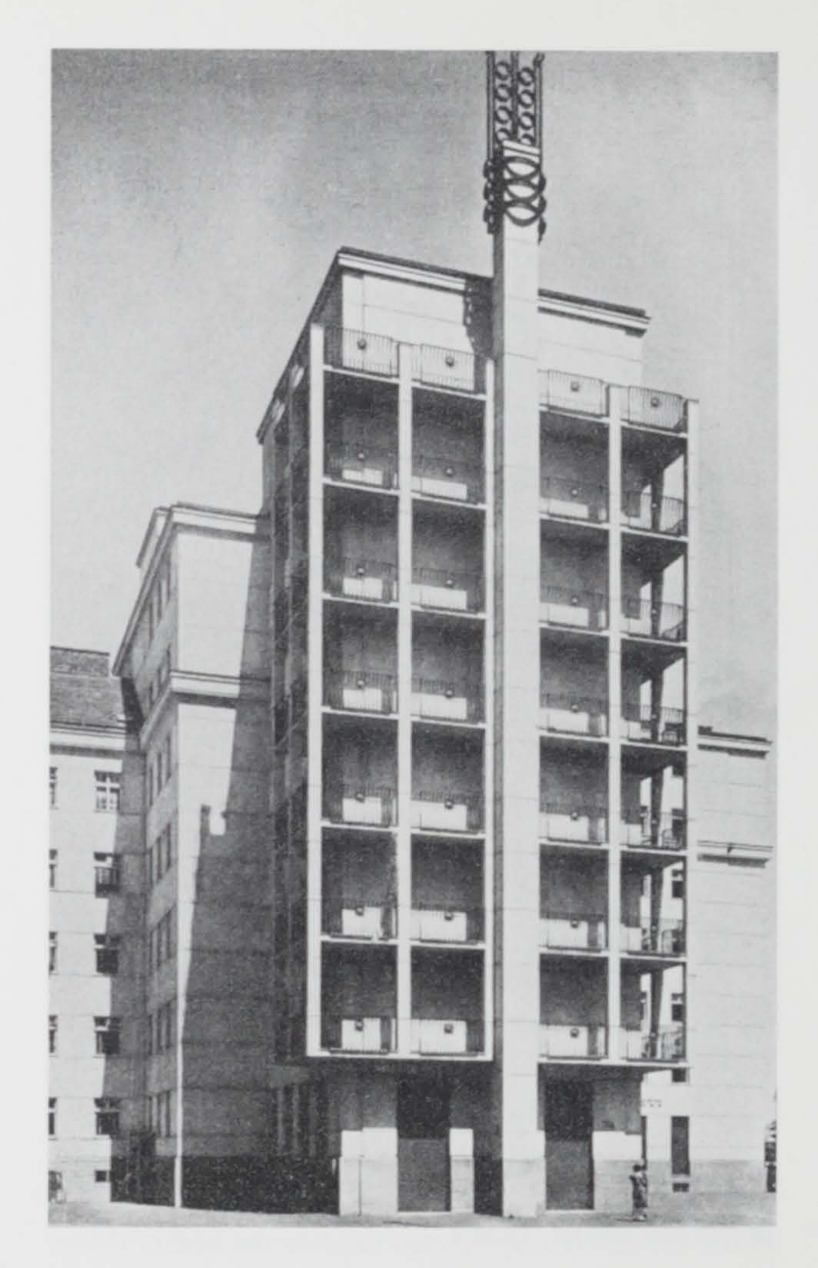


Abb. 100
Perco, Engelsplatz-Hof,
Wohntürme der Eingangsanlage,
zeitgenössisches Foto
(Wr. St. u. L. A.)

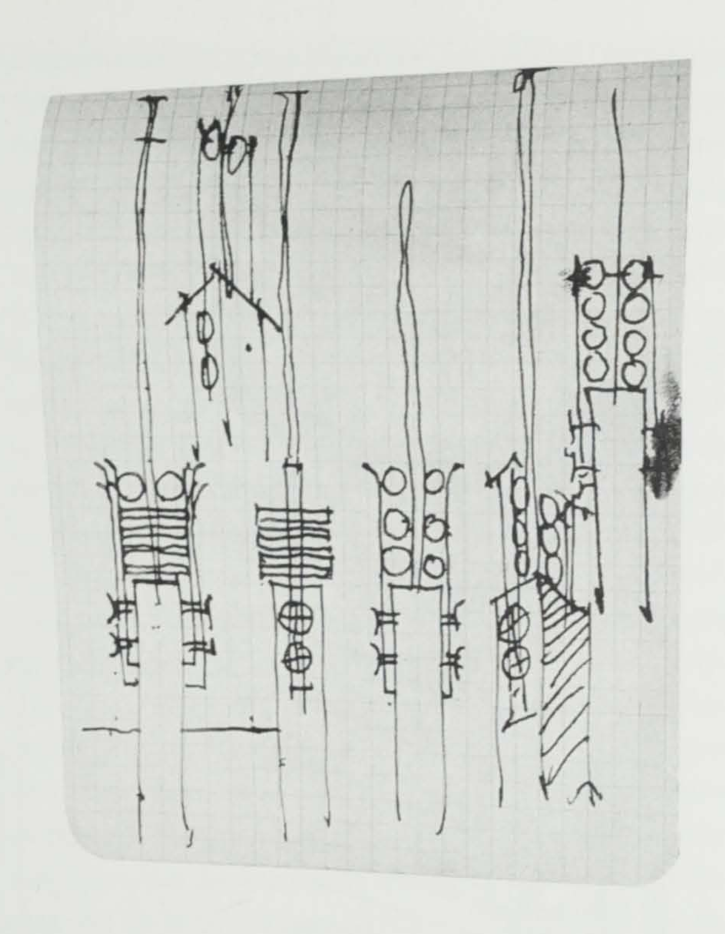


Abb. 101
Perco, Skizzen für die Metallmontierung der Fahnenmaste
(Wr. St. u. L. A.)

tung ihrer Funktion entsprechende sorgfältige Ausgestaltung zukommen lassen. In zahlreichen Entwürfen entsteht schließlich aus der Metallmontierung an der Spitze der Masten ein kleines autonomes Kunstwerk (Abb. 101).

Der formalen Überbetonung des Eingangsbereiches entspricht auch die weitgehende Strukturierung der Wohnhausanlage nach barocken oder antiken Vorbildern – auf die bereits hingewiesen wurde. In diesem Sinne wurde auch das Thema des sukzessiven Durchschreitens mehrerer Raumabfolgen zum eigentlichen Zentrum übernommen: Nachdem man den Eingangsbereich hinter sich gelassen hat, kommt man in den Hof 2, der seinerseits wieder als Vorraum für den triumphtorartig angelegten Durchgang dient, der die Verbindung zum innersten Hof 1 herstellt, in dem sich der Kindergarten befindet.

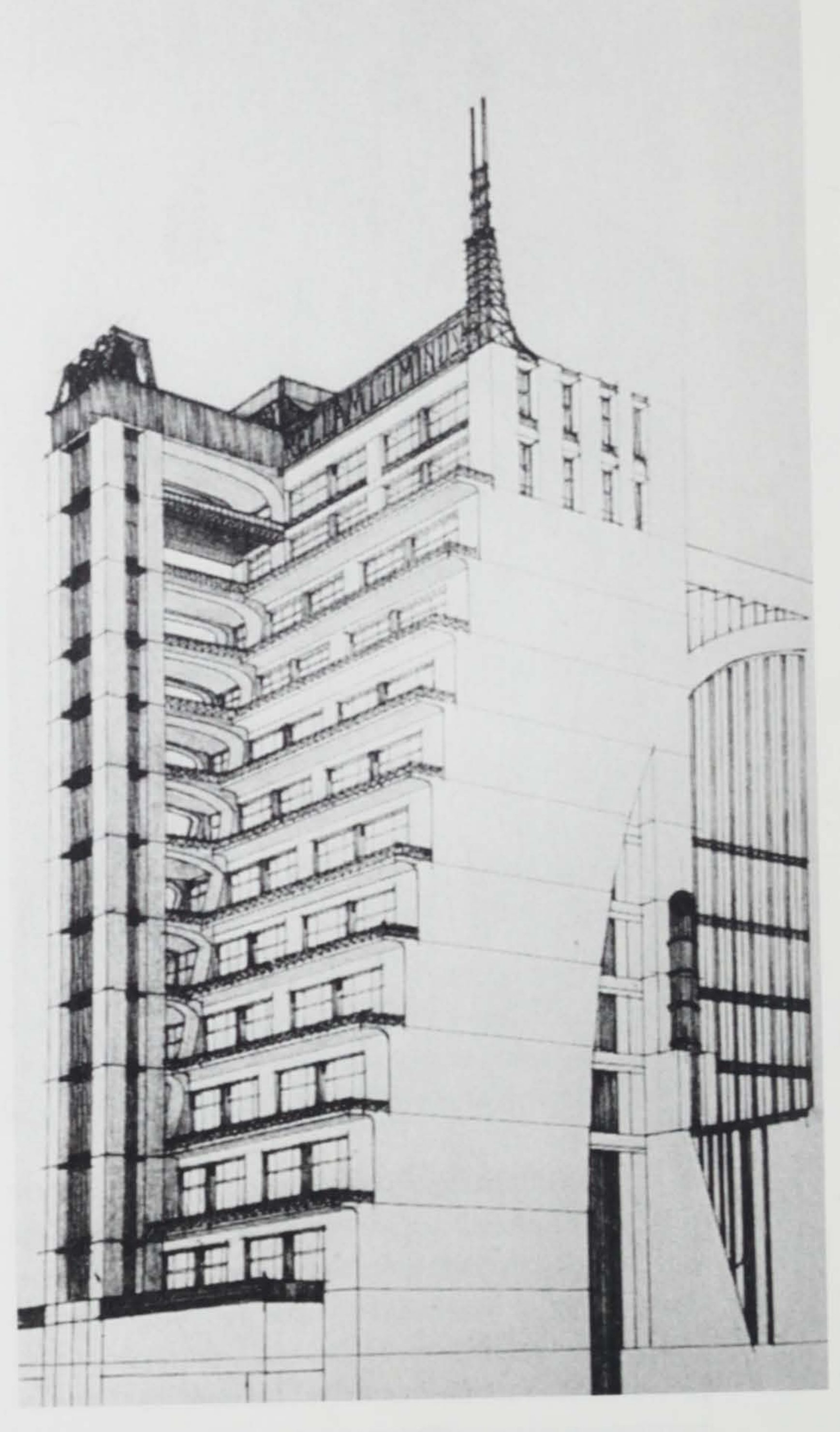


Abb. 102
A. Sant' Elia, Città Nuova,
Casa gradinata 1914
(Pehnt)

Durch den symbolischen Gehalt der Zahl Drei der Durchgänge der Toranlage, die zwischen vier mächtige vorspringende Risalite gesetzt sind, wird der Bezug zu einer sakralen bzw. imperialen Architektur noch zusätzlich unterstrichen. Dahingegen zeigt diese Konzeption in verkehrstechnischer Hinsicht kaum zukunftsweisende Lösungen, wie sie z. B. rund fünfzehn Jahre zuvor bereits Sant' Elia mit seiner *Città Nuova* in Erwägung gezogen hatte, die manchmal mit dem *Engelsplatz-Hof* verglichen wird (Abb. 102).[208] Nur gewisse formale Affinitäten verbinden die Wohntürme Percos mit den Case gradinate der *Città Nuova*. Obwohl die monumentale Toranlage des *Engelsplatz-Hofes* die wichtigste Verbindung zwischen den Höfen herstellt, entbehrt sie jeglicher Dynamik: sie ist nicht für fließenden Verkehr konzipiert, sondern letztlich nur ein Durchgang für Fußgänger, die im Innenhof den Endpunkt des Durchschreitens erreichen. Der Aspekt einer durchlässigen Verbindung zur nördlichen Robert-Blum-Gasse bleibt praktisch ohne Bedeutung. Generell wird die gesamte verkehrstechnische Einbindung des riesigen Komplexes mit völlig konventionellen Methoden, wie der Integration in das alte bestehende Straßennetz und die Beibehaltung des bis dahin üblichen Verkehrsmittels, der Straßenbahn, gelöst: Im Dezember 1928 wird die Linie 11 bis zum Engelsplatz verlängert, eine Situation, die praktisch über Jahrzehnte bestehenbleiben wird.

Das Fehlen jeglichen Ansatzes zu neuen urbanistischen Konzepten ist vor allem auch vor dem Hintergrund der schlechten wirtschaftlichen Situation und dem Druck, möglichst schnell quantitativ Wohnungsbedarf zu decken, zu sehen. Das damalige städtebauliche Dogma der Funktionstrennung wird auch bei einer Anlage von solchen Dimensionen nicht hinterfragt, es kommt zur reinen Wohnstadt mit all ihren Problemen. Weder effiziente moderne Massenverkehrsmittel noch ein verstärkter Individualverkehr werden für eine mögliche zukünftige Entwicklung in Erwägung gezogen.

Zu Beginn des Jahres 1931 wurde die Bautätigkeit (wenn auch eingeschränkt) trotz der radikalen Reduktion der finanziellen

208 Achleitner, Österreichische Architektur, Bd. III/2, Wien 1995, S. 193.

Mittel fortgesetzt und der östlich gelegene Bauteil V in Angriff genommen.[209] Von Bedeutung war dieser Abschnitt insofern, als hier eine der beiden zentralen Wäschereien zu liegen kommen sollte (die zweite war im nördlichen Abschnitt/Bauteil IV vorgesehen, der allerdings nicht mehr zur Realisierung kam). Wie bereits ausgeführt, wurde vor allem den Bauten der Gemeinschaftseinrichtungen große Bedeutung zugemessen, das Wäschereigebäude in diesem Abschnitt sollte in der Folge die einzige Realisation der ursprünglich umfassend konzipierten Folgeeinrichtungen bleiben. Nach der Erteilung der Baubewilligung konnte im Frühsommer 1931 die Arbeit in Angriff genommen werden.[210] Entgegen den ursprünglichen Intentionen – die Gründe waren möglicherweise ökonomischer Natur –, verwarf Perco das aufwendige Konzept des Gebäudes, das einen stilisierten Portikus und eine anspruchsvolle Gewölbekonstruktion vorsah. Das schließlich realisierte Projekt zeigt mehrere ineinander verschränkte Kuben, deren Dimensionen den jeweiligen Funktionen entsprechen (Eingangsbereich, Badeanlage, Wäscherei). Flachdach und Gesimsstreifen artikulieren die betont horizontale Ausrichtung (Abb. 103).

Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde jedoch der Gestaltung des Schlotes der Dampfwäscherei gewidmet, der – um unnötige Abgasbelästigung der Bewohner zu vermeiden – an den Rand der Anlage positioniert werden mußte. Neben dem monumentalisierenden Eingangsbereich wurden vor allem bei der Morphologie dieses Schlotes alle Möglichkeiten ausgenutzt, eine an sich nur profan technische Notwendigkeit als Ausdrucksträger und Symbol der Wohnanlage zu gestalten. Die Transformation des Schlotes in einen Uhrturm stellte eine beabsichtigte Assoziation mit einem Kirchturm dar, auf die Bedeutung der Funktion von Badeanstalt und Wäschereianlage anspielend: Im Sinne der jeder Metaphysik entkleideten sozialistischen Utopie wurde der Reinheit der Seele die Reinheit der Körper gegenübergestellt. Diese semiotische Bedeutung des Schlotes wurde auch von allen Beteiligten besonders hervorgehoben. Anläßlich der Eröffnung der Anlage wurde er in einem Artikel euphorisch als *„neues Wahrzeichen von Wien"* bezeichnet.[211]

209 Geschäftsprotokolle d. MA 22 1931–33/B1/3/GZ 365/8. 5. 1931.

210 Ebenda und GZ 399/ 23. 5. 1931.

211 Der Engelshof (sic!), ein neues Wahrzeichen des Roten Wien, in: Das kleine Blatt, 6. 7. 1933 – Die Bezeichnung Engelshof findet sich des öfteren in der zeitgenössischen Literatur, da aber eine weitere Wohnhausanlage namens „Friedrich Engels-Hof" (in Simmering 1925 von der Arbeitsgemeinschaft Kaym/Hetmanek/Gorge errichtet, wo auch ein Porträt von F. Engels angebracht ist) existiert, ist es nicht ganz unwesentlich, auf den korrekten Namen „Engelsplatz-Hof" hinzuweisen. Perco selbst plante, wie aus den Skizzen hervorgeht, den Uhrturm „Anton Weber-Turm" zu benennen.

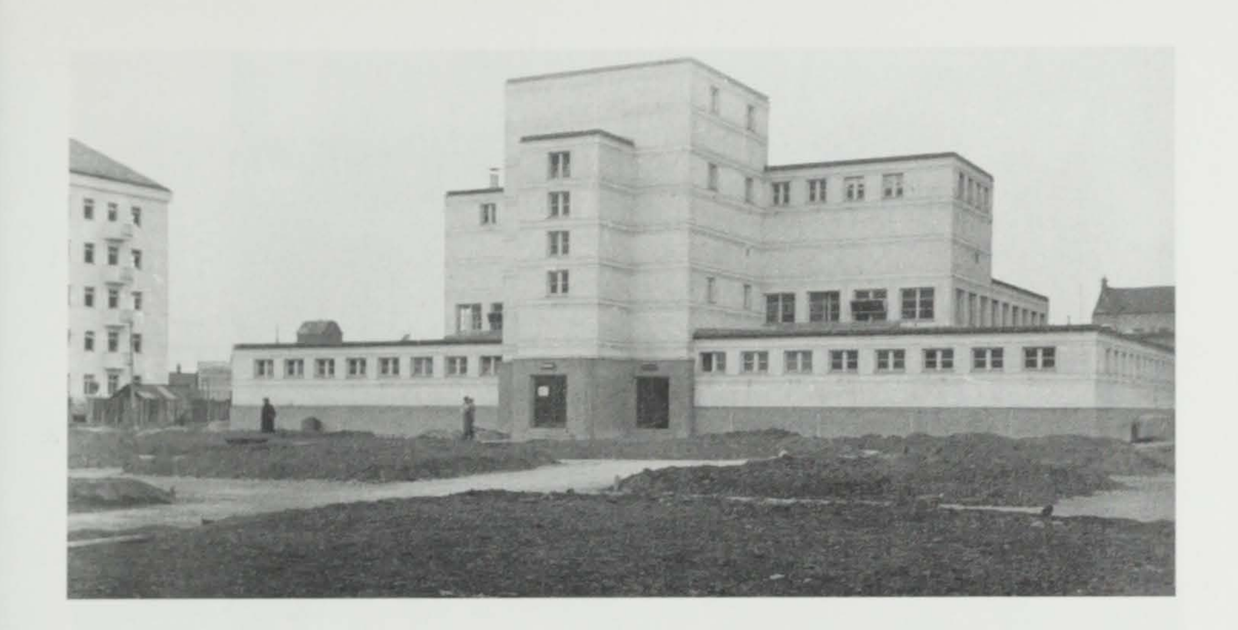


Abb. 103
Engelsplatz-Hof,
Zentralwäscherei,
zeitgenössisches Foto
(Wr. St. u. L. A.)

Bemerkenswerterweise sind sowohl formal als auch typologisch die Bezüge des „Turm-Schlotes" zu Olbrichs Darmstädter Hochzeitsturm unübersehbar, wo gleichfalls durch den Rückgriff auf einen ganz spezifischen Topos in einem profanen Kontext nahezu sakrale Ansprüche gestellt wurden (Abb. 104). Galt doch die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe als eine der ersten architektonischen Manifestationen des Mythos einer Gemeinschaft in diesem Jahrhundert und ist zweifellos auch unter die Vorbilder für die Wiener Wohnanlagen zu reihen. Wie Olbrich setzte Perco seinen Turm nicht über den üblichen quadratischen, sondern gleichfalls über einen rechteckigen Grundriß und bringt die markantesten Motive asymmetrisch, aus der Achse gesetzt an. Die beiden Türmen gemeinsame Klinkerverkleidung unterstreicht nur zusätzlich deren Verwandtschaft. Der isolierte Kubus der Uhr, der wie aus dem Block heraus geschoben scheint, ist Ausdruck der fortgesetzten Auseinandersetzung Percos mit den Kriterien der De-Stijl-Bewegung.

Die Außengestaltung der großen vier- bis fünfgeschoßigen Wohnblocks ist dahingegen von einem trockenen geometrischen Stil geprägt, einzig akzentuiert durch die horizontalen Putzstreifen und die unterschiedlich gestalteten Balkonkästen



Abb. 104
J. M. Olbrich, Hochzeitsturm,
Darmstadt 1906/8
(Haiko/Krimmel 1988)



Abb. 105
Engelsplatz-Hof, Front Engelsplatz/östl. Abschnitt (Wr. St. u. L. A.)

(Abb. 105). Die unendlich langgestreckten Fassaden zeigen eine Ambivalenz zwischen Rhythmisierung und der Monotonie einer additiven Aneinanderreihung gewisser Grundformen, die wie Module in jeweils etwas anderer Zusammensetzung die Fronten konstituieren. Ein Umstand, der dazu führt, daß der *Engelsplatz-Hof* in der Literatur des öfteren als früher Vorläufer der volksdemokratischen Plattenbauten der fünfziger/sechziger Jahre eingeordnet wird.[212] Wesentlich war zur Zeit der Erbauung jedoch auch der – heute verlorengegangene – Aspekt der „weißen Fassaden", der im Zusammenspiel mit dem kubischen Charakter der Baukörper durchaus den damaligen Kriterien von „modern" entsprochen hat. Tafuri sieht bei Perco, viel mehr als bei den anderen Wagnerschülern, eine große Affinität zu den späten Wohnbauten von Otto Wagner, die ebenfalls von einer extremen Reduktion und Geometrisierung geprägt sind.[213] Wagners Diktum vom *„Zellenkonglomerat"* scheint hier in seiner letzten Konsequenz radikal umgesetzt.

212 K. Mang, Architektur einer sozialen Evolution, in: Kommunaler Wohnbau in Wien (Kat.), Wien 1978, S. 9 f., und Weihsmann, 1985, S. 282.
213 Tafuri 1980, S. 117.

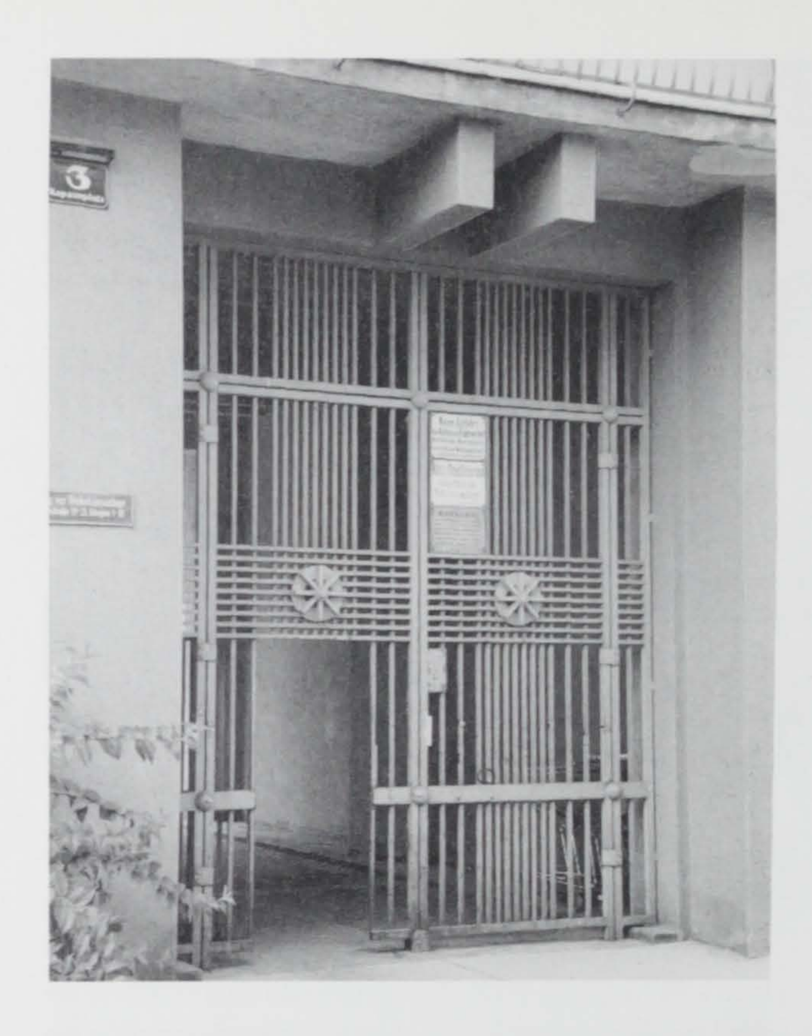


Abb. 106
Perco, Engelsplatz-Hof, Torgitter
(Prokop)

Neben der bereits erwähnten Metallmontierung der Fahnenmasten treten die unterschiedlich gestalteten Balkongitter und die großen Torgitter als schmückende, die Monotonie unterbrechende Elemente in Erscheinung (Abb. 106). Außer den Metallarbeiten finden sich auch kleine konstruktivistisch konzipierte Details bei den Balkons und Toreinfahrten (Abb. 107). Die Eingänge zu den Stiegenhäusern selbst sind dahingegen – dem allgemeinen Kanon der Superblocks folgend – völlig dekorlos und unauffällig gestaltet.

Wie für die meisten der großen Wohnhausanlagen ist es bezeichnend, daß die Wohnungen selbst in diesem Zusammenhang nur ein untergeordnetes Thema darstellen. Obwohl bei den Grundrissen des *Engelsplatz-Hofes* grundsätzlich keine innovativen Ansätze zum Tragen kamen, wurden dennoch teil-



Abb. 107
Engelsplatz-Hof, Detail der Durchfahrt, Hof 1
(Prokop)

weise neue qualitative Maßstäbe gesetzt. Die meisten der Wohnungen entsprachen dem üblichen Wohnküche/Zimmer-Typus mit rund 45 m² und verfügten über Balkons. Nordwohnungen wurden völlig vermieden, außerdem waren die Wohnräume mit Parkettböden ausgestattet. Neu und unüblich war der Einsatz von jeweils zwei hochrechteckigen Fenstern in den Zimmern, die eine bessere Beleuchtung gewährleisten sollten.[214] Allgemein hatte sich in den Wiener Wohnhausanlagen der Usus eines einzigen dreiteiligen Fensters durchgesetzt. Ein Motiv, das bereits 1904 von Hubert Gessner bei den Wohnungen im Gebäude der Krankenkassa von Floridsdorf zum Einsatz gekommen war und seither im sozialen Wohnungsbau favorisiert wurde.[215]

Die Bautätigkeit setzte sich bis zum Sommer 1933 fort, die beiden nördlichen Bauteile (Abschnitt III und IV) wurden nur teilweise bzw. gar nicht mehr realisiert. Infolge der Unmöglichkeit einer weiteren Finanzierung und des zunehmenden politischen Drucks sah sich die Wiener Sozialdemokratie veranlaßt, den endgültigen Ausbau aufzugeben und die Wohnhausanlage – rund 1.460 Wohnungen waren bis dahin errichtet worden – am 16. Juli feierlich zu eröffnen. Das Parlament war zu diesem Zeitpunkt bereits ausgeschaltet, der Schutzbund als illegal erklärt und der 1.-Mai-Aufmarsch verboten worden. Aus dieser spezifischen Situation heraus geriet der zu einem Volksfest gestaltete Festakt zu einer der letzten großen politischen Demonstrationen der Sozialdemokratie. *„Als Bollwerk gegen Faschismus und Diktatur"* wurde – angesichts der drohenden politischen Entwicklung – die Anlage emphatisch bezeichnet.[216] Nur einige Monate später sollten hier blutige Kämpfe stattfinden und die österreichische Sozialdemokratie völlig ausgeschaltet werden. Die Wohnhausanlage erhielt angesichts ihrer Lage eine gewisse strategische Bedeutung als Brückenkopf.[217] Allerdings kamen die Kampfhandlungen, wie überall anders auch, sehr schnell zum Erliegen, was dem Vorwurf einer Konzeption der Anlage nach verteidigungstechnischen Gesichtspunkten Hohn spricht. Bei aller Problematik und Vieldeutigkeit der Metaphorik der Anlage: nichts stand dem planenden Architekten

214 Das kleine Blatt, siehe Anm. 211.

215 Die Bezirkskrankenkassa in Floridsdorf, in: DA 1905, S. 15 f.

216 Arbeiter Zeitung, 17. 7. 1933.

217 Der Engelsplatz-Hof gehörte zu den wenigen Wohnhausanlagen, wo im Rahmen der Februarkämpfe 1934 ernsthaft Widerstand geleistet wurde. Die Anlage eines Wehrganges, angesichts der strategischen Bedeutung der Anlage (J. Schneider/C. Zell, Der Fall der Roten Festung Wien 1934), ist hingegen quellenmäßig nicht gesichert.

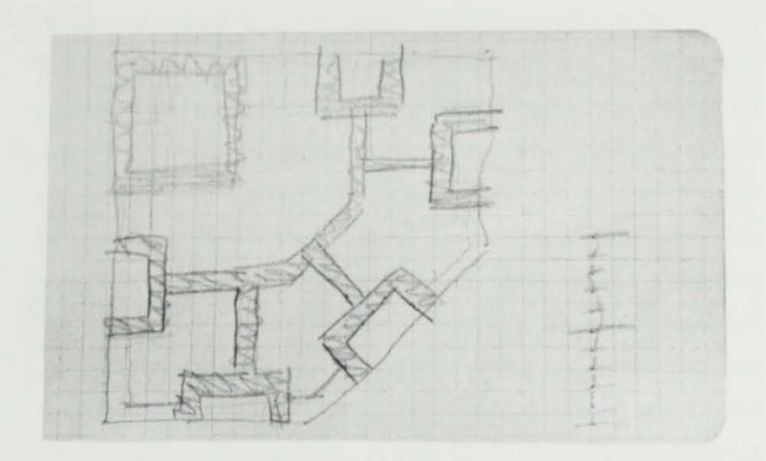


Abb. 108
Perco, Skizzenbuch, Vorstudie zum Lageplan des Engelsplatz-Hofes (Wr. St. u. L. A.)

ferner als reelle strategische Überlegungen, wie die im Skizzenbuch Percos erhaltenen vielfältigen Überlegungen zur Grundrißstrukturierung der Anlage beweisen (Abb. 108).[218]

Aus dem Blickwinkel dieser konkreten politischen Situation ist es nur allzu naheliegend, daß die großen Superblocks, von denen der *Engelsplatz-Hof* der letzte und auch schließlich unvollendet bleiben sollte, von bürgerlich-konservativer Seite als Arbeiterkasernen mit potentiell fortifikatorischem Charakter abgelehnt wurden. Neben dieser Kritik aus parteipolitischer Sicht wurden die *„Volkswohnungspaläste"* mit ihren unübersehbaren ikonologischen Anspielungen auf feudale Vorbilder, aber vor allem auch seitens der progressiveren Architektenschaft als undemokratisch und antimodernistisch abgelehnt.

Die Avantgarde des Wagnerkreises, die am Anfang des Jahrhunderts für Neuerungen und Aufbrüche eingetreten war, geriet infolge der bald eintretenden Krise der frühen Wiener Moderne in eine Erstarrung des eigenen Mythos und war großteils unfähig, Innovationen oder gar neue Impulse zu setzen. Es waren überwiegend die Schüler des konservativen Späthistoristen Carl König – insbesondere der Kreis um Josef Frank –, die offen und unbelastet von der eigenen Legende den Anschluß an westeuropäische Entwicklungen suchten und auf ihre Weise undogmatisch modifizierten. Auch der Um-

218 Die überlieferten Grundrißskizzen Percos beweisen eindeutig rein formale Überlegungen bei der Erstellung des Gesamtkonzepts und sind eher in Hinblick auf Franks Vorwurf einer „Ornamentalisierung" problematisch. Entgegen allen politischen Legenden konzentrierte sich der militärische Widerstand der Schutzbundkompanien weit mehr auf die weitläufigen Siedlungsanlagen als auf die Superblocks (siehe dazu B. Feller, Baupolitik in Wien im Austrofaschismus, Dipl.-Arb., Wien 1991, S. 32 f.).

stand, daß der Gegensatz der beiden Architekturschulen durch eine eher antisemitische Haltung des Wagnerkreises an der Akademie und einem relativ großen Anteil jüdischer Architekten an der Technischen Hochschule verstärkt wurde, ist ein bemerkenswertes gesellschaftsspezifisches Phänomen, das sich von der Monarchie bis in die Erste Republik fortsetzte. Im Gegensatz zu ihren Vätern, denen die historistische Architektur der Ringstraße als Symbol einer liberalen Ära heilig war, fühlten sich die Juden unter der jüngeren Wiener Architektengeneration – zweifellos auch infolge des veränderten geistigen Klimas – viel weniger der Tradition verpflichtet und standen der internationalen Moderne offen gegenüber, Revolutionäre waren aber auch sie keine. Diese paradoxe dialektische Entwicklung wurde bereits damals von Josef Frank, dem geistigen Kopf der internationalistischen Richtung, registriert. So vermerkte er 1926 in einem Aufsatz über Wiener Architektur: *„Es bleibt bis heute merkwürdig, daß keiner unter den Wagnerschülern imstande war, bei dem ungeheueren Einfluß den er bei uns und sonst überall hatte, in seinem Geiste weiterzuarbeiten."* Die Ursache dafür sieht er in der *„Überschätzung formalistischer Details"*.[219] In dieser durchaus treffenden Analyse erwähnt Frank allerdings den dominierenden Einfluß des grundsätzlich konservativen Wiener Milieus nicht – einer allgemein retrospektiven Haltung, der sich auch Frank selbst nicht völlig entziehen konnte.

Wie stark die Wechselwirkung von Bauherren und Architekten war, die zur Ausformung eines spezifischen „Wiener Gemeindebaustils" geführt hat, reflektiert auch ein Konkurrenzentwurf Percos für eine *Siedlungsanlage auf den Linzer Froschberggründen* (WV 69) vom Herbst 1930 – bemerkenswerterweise zur Zeit der intensivsten Planungsphase für den *Engelsplatz-Hof* entstanden. Der Entwurf für Linz zeigt, im Vergleich mit seinen Wiener Projekten, eine viel größere Aufgeschlossenheit gegenüber aktuellen Architekturtendenzen (Abb. 109). Die Organisation der Anlage in zweizeiligen Reihenhäusern, die von einer breiten Hauptstraße aus zugänglich sind, weicht völlig vom Wiener Konzept einer in sich ge-

219 J. Frank, Wiens moderne Architektur bis 1914, in: Der Aufbau, 1926, S. 165.

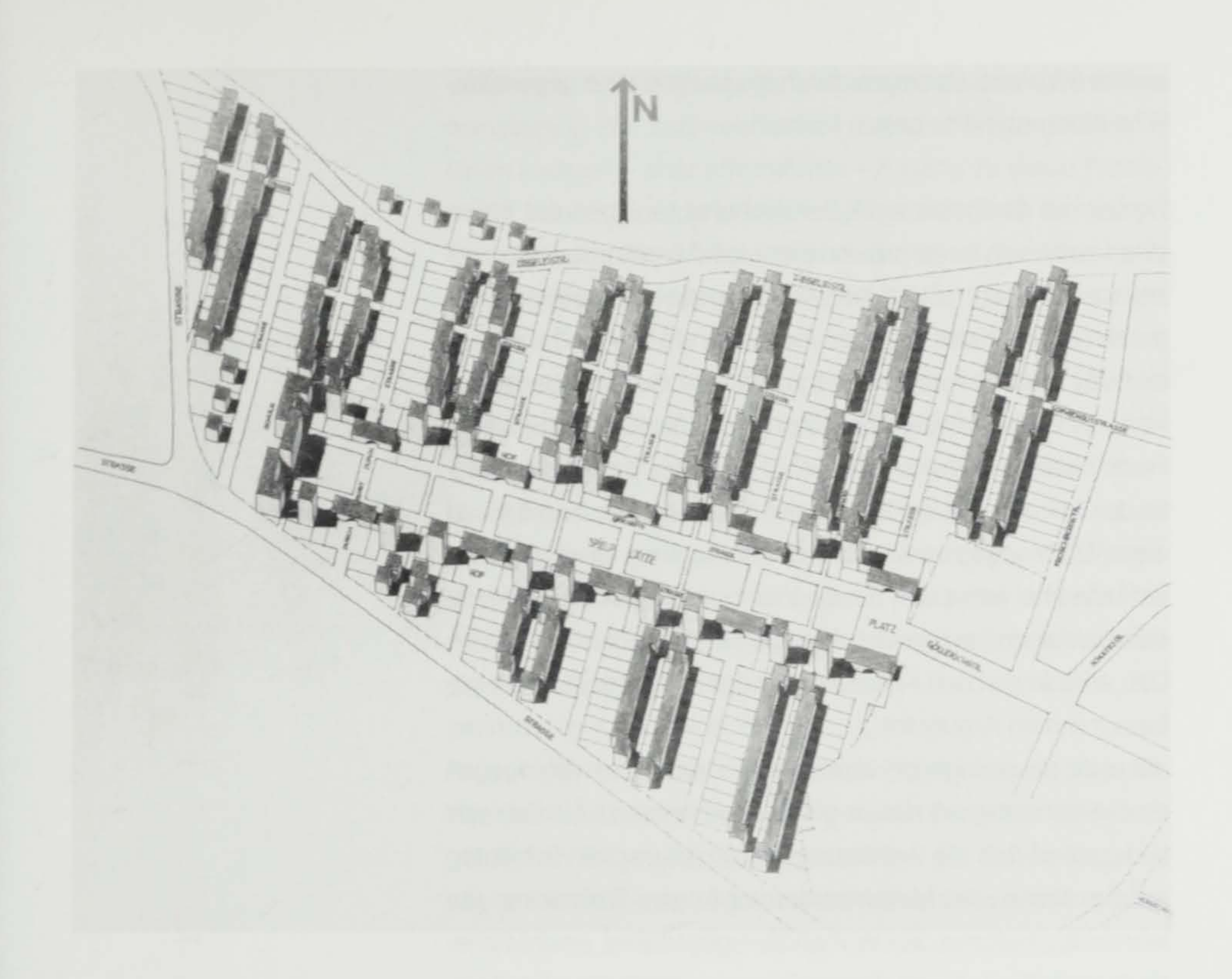


Abb. 109
Perco, Lageplan des Konkurrenzentwurfes für eine Reihenhaussiedlung/Froschberggründe in Linz, 1930
(Wr. St. u. L. A.)

schlossenen Enklave ab. Diese Abschließung nach außen wurde bei einigen der Wiener Siedlungsanlagen (z. B. von Ehn und Kaym/Hetmanek) optisch oft noch durch stadttorartige Bauelemente hervorgehoben. Neben diesem grundsätzlichen Unterschied des Linzer Projektes von Perco in der Organisationsstruktur verstoßen auch die formalen Kriterien gegen den in Wien üblichen retrospektiven Formenapparat. Der Architekt betont daher auch in der Baubeschreibung für die Linzer Siedlung: „[...] *die neuesten deutschen Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Siedlung zu verwerten*", und konzipiert die Reihenhäuser mit Flachdächern und Terrassen.[220] Bemerkenswerterweise spiegeln auch die Wohnungsgrundrisse funktionalistische Tendenzen mit Ansätzen zur Standardisierung wider: eine Grundform kann relativ einfach zu verschiedensten Wohnungsgrößen ausgebaut werden. Solche Konzepte zeigen, daß die Entwicklung Percos unter

220 Perco-Baubeschreibung des Konkurrenzentwurfes für eine Reihenhaussiedlung auf den Froschberggründen in Linz/Nov. 1930.

anderen Voraussetzungen durchaus auch in eine gegensätzliche Richtung hätte gehen können.

Explizit mit der Problematik der Wohnhausanlagen des Roten Wien hatte sich seinerzeit vor allem Josef Frank in seinem vielzitierten Aufsatz *„Der Volkswohnungspalast"* auseinandergesetzt.[221] In seinen Theorien weitgehend von Adolf Loos beeinflußt und als vehementer Anhänger des Siedlungsbaus kritisiert er schärfstens die Übernahme feudaler Strukturen. Frank bediente sich in dieser Schrift zum Teil bewußt der Mittel der Polemik und der Simplifizierung. So ist u. a. sein Beispiel eines Wohnungsgrundrisses nach den Kriterien einer barocken Enfilade eher untypisch für die Wohnungstypen der Gemeindebauanlagen, entspricht aber seiner Argumentationslinie. Den aristokratischen Palast als Paradigma des sozialen Wohnbaus mit dem Argument *„[...] daß er einer Kultur entstamme, die nicht die unsrige ist"* ablehnend, empfiehlt er dahingegen eine Anlehnung an das englische Reihenhaus. Ähnlich wie Loos, stand ihm die Anhebung der proletarischen Schichten auf das Niveau des Mittelstandes vor Augen. Trotz seiner ablehnenden Haltung den Wohnhöfen gegenüber, errichtete jedoch auch Frank einige diesem Schema entsprechenden Anlagen, die zwar die Sprache der Monumentalität vermieden, aber letztlich auch keine wesentlich neuen Impulse setzen konnten. Die von ihm 1931/32 schließlich als Gegenmodell initiierte *Werkbundsiedlung* war bereits die letzte in einer Reihe vergleichbarer ausländischer Projekte. Im Rahmen dieses Unternehmens wurde zwar zeitgenössische Architektur auf höchstem Niveau präsentiert, es konnten aber auch keine ernsthaften Lösungsansätze, insbesondere in Hinblick auf Quantität und Ökonomie angesichts der prekären wirtschaftlichen Situation, geboten werden.

Der kritische Ansatz von Frank, der auf den Vorwurf einer undemokratischen, rückwärtsgewandten Architektur beruhte, und auch der des Publizisten Max Ermers, der gleichfalls bereits in den zwanziger Jahren gegen die *„Ritterburgen und Klein Versailles"* wetterte,[222] wurde in den siebziger Jahren erstmals

221 J. Frank, Der Volkswohnungspalast, in: Der Aufbau, 1926.

222 M. Ermers, 10 Jahre demokratische Kunstpolitik, in: Der Tag, 8. 12. 1932.

wieder von Haiko/Reissberger aufgenommen und wird seither vor allem in der österreichischen Literatur weitergeführt.[223] Einen anderen – eher affirmativen – Zugang zu dieser Problematik haben bezeichnenderweise überwiegend nichtösterreichische Autoren. Tafuris Hypothese, das Rote Wien hätte einer Sonderform des sozialistischen Realismus Ausdruck gegeben, ist nicht völlig von der Hand zu weisen.[224] In ähnlicher Weise steht A. Kubova mit Skepsis den Möglichkeiten einer intellektuell abgehobenen Architekturavantgarde der Zwischenkriegszeit gegenüber, die letztlich eine Ästhetik der Oberschicht gewesen wäre und den Anforderungen des Proletariats kaum Rechnung tragen konnte.[225] Moravánszky sieht sogar unter all den Architekturrichtungen dieser Jahre in den Architekten der Wiener Gemeindehöfe die eigentlichen Vertreter der Bestrebungen der Arbeiterklasse.[226]

Festzuhalten bleibt, daß die österreichische – insbesondere die Wiener – Sozialdemokratie sich in weiten Bereichen als den eigentlichen Träger des Staatsgedankens der Ersten Republik sah. Im Sinne dieses Legitimitätsanspruches war es nur allzu naheliegend, eine bestimmte Kontinuität auch optisch zu verdeutlichen und einer verunsicherten Gesellschaft Sicherheit und Halt zu geben. Es würde den Rahmen dieser architekturhistorisch ausgerichteten Arbeit sprengen, wieweit die Bauten des Roten Wien nicht zuletzt auch Niederschlag der Bernsteinschen Revisionismustheorie einer *„Verbürgerlichung des Proletariats"* gewesen sind. In der Reihe der Bauten der sozialen Illusion, einer Teilnahme an der Kultur der Oberschicht, wie sie für die pauperisierte Gesellschaft der Zwischenkriegszeit symptomatisch war, nehmen die „Volkswohnungspaläste", neben den schwelgerischen Kinopalästen und den Stationen der Moskauer Metro, zweifellos eine ganz wichtige Stellung ein.

223 Die wichtigsten Publikationen in dieser Richtung siehe Anm. und F. Achleitner, Die rückwärts gewandte Utopie, Wien 1994.
224 Tafuri 1980, S. 117.
225 Kubova 1992, S. 175.
226 Á. Moravánszky, Die Erneuerung der Baukunst, Wien/Slzb. 1988, S. 59.

# 4 Konkurrenzentwürfe und Studien – 1. Teil

## Von der Nachkriegszeit bis zur Wirtschaftskrise 1920–1930

Außer den in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Wohnhausanlagen und dem Umbau der Villa Toscana konnte Perco nach dem Ersten Weltkrieg keines seiner vielen Projekte mehr realisieren. Infolge der Unterbeschäftigung, wie sie für die meisten Architekten dieser Periode charakteristisch war, beteiligte er sich bis zu seinem relativ frühen Tod fast manisch an unzähligen in- und ausländischen Konkurrenzen. Daneben inskribierte er an der TH Wien, um seine Architekturstudien fortzusetzen. Das erste Nachkriegsjahrzehnt war noch von relativen Erfolgen geprägt. Viele seiner Wettbewerbsentwürfe erhielten Preise und Anerkennungen und manche seiner hier ausformulierten Ideen und Vorstellungen wirkten sich für seine großen Aufträge im Rahmen des Wohnbauprogramms der Gemeinde Wien anregend aus. Durch die Wirtschaftskrise und auch durch die veränderte politische Situation kam diese Entwicklung um 1930 jedoch zu einem abrupten Ende. Aufgrund dieser Voraussetzungen kam es in der Folge auch im Kontext der Konkurrenzen zu einer Verlagerung der Aufgabenstellungen, so daß es schlüssig erscheint, die Zwischenkriegszeit in zwei Dekaden zu unterteilen.

Selbstverständlich können im Rahmen dieses Kapitels nicht alle Entwürfe besprochen werden (siehe Werkverzeichnis), sondern es wurde eine Auswahl nach bestimmten Kriterien getroffen. Berücksichtigt wurden vor allem Projekte, die aus konkreten Gründen – sei es konzeptuell, sei es formal – unser Interesse verdienen, sowie Entwürfe für Konkurrenzen von allgemeiner architekturgeschichtlicher Bedeutung. Um Zusammenhänge

besser veranschaulichen zu können, werden jeweils mehrere Projekte nach thematischen und auch chronologischen Gesichtspunkten in Gruppen zusammengefaßt; zwangsläufig ergeben sich dadurch auch Überschneidungen und möglicherweise problematische Einteilungen.

### Die städtebaulichen Projekte – Die moderne Großstadt und der Mythos des Hochhauses

Infolge der veränderten gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen und angesichts der zunehmend neuen verkehrstechnischen Anforderungen standen nach dem Ersten Weltkrieg vor allem auch die mitteleuropäischen Städte vor der Situation, ihre Aufgabe und Funktion zu hinterfragen und neu zu überdenken. Die zahlreichen Konkurrenzen und theoretischen Auseinandersetzungen auf diesem Gebiet – verwiesen sei vor allem auf Le Corbusier und die Rolle der CIAM – spiegeln diese für die Situation der Zwischenkriegszeit charakteristische Problematik wider. Im weitesten Sinne sind auch die Großprojekte der Wiener Wohnhausanlagen diesem Aufgabenbereich zuzuordnen. Ein neues Thema, das im Zusammenhang mit der Neuinterpretation des Begriffes „Stadt" relevant wird, ist der aus den USA importierte Typus des Hochhauses, der in den urbanistischen Konzepten der Zwischenkriegszeit eine wesentliche Rolle zu spielen beginnt – ja geradezu zum Mythos hochstilisiert wird – und deshalb in diesem Kontext mit einbezogen wird.

Perco, der sich schon aufgrund seiner Ausbildung als Städteplaner berufen fühlte, beschäftigte sich intensiv mit städtebaulichen Fragen und konnte zum Teil auch reüssieren, allerdings gelangte keines seiner preisgekrönten Projekte zur Realisation. Jedoch auch auf diesem Gebiet blieben seine Entwürfe geprägt von der Widersprüchlichkeit und der Zerrissenheit zwischen Moderne und Tradition. Vor allem der dominierende Einfluß von Camillo Sitte und Otto Wagner, die ja beide seine persönlichen Lehrer waren, bleibt immer präsent.

### *Die Konkurrenzentwürfe für Neubauten zur Ausgestaltung der Kliniken der Universität Wien (WV 39) 1920 und eines Bebauungsplanes der Stadt Belgrad (WV 43) 1922*

Die Voraussetzungen der Konkurrenz für die Neugestaltung des Wiener Allgemeinen Krankenhauses waren symptomatisch für die katastrophale wirtschaftliche Situation unmittelbar nach Kriegsende. Ermöglicht durch die Spende der Schweizer Architekten von 100.000 Kr. konnte die *Zentralvereinigung der österreichischen Architekten* im Frühjahr 1920 einen *Ideenwettbewerb zur Neugestaltung der Wiener Universitätskliniken* ausschreiben, der zumindest eine bescheidene Verdienstmöglichkeit für die notleidenden Architekten darstellte.[227] Daher erhielten auch alle der achtundzwanzig eingereichten Entwürfe eine Entschädigung. Drei der Entwürfe wurden jedoch mit einem ersten Preis prämiert, neben Perco die Projekte von Hofbauer/Baumgarten und Alfred Keller.

Ausgehend von der Idee eines umfassenden Spitalsviertels im 9. Bezirk, das das Areal des Allgemeinen Krankenhauses, des Garnisonspitals, des Offiziersspitals in der Sensengasse und des Bürgerversorgungshauses umfassen sollte (nur das historische Gebäude des Josefinums wurde in diesem Kontext als erhaltenswert erachtet), war die Zusammenfassung aller Spitäler, Ambulatorien und Institute in einem homogenen architektonischen Komplex vorgesehen. Außerdem sollte noch das Dekanat, die Ärztekammer, ein ärztliches Clubhaus, Einkaufsstellen für medizinische Geräte, ein Studentenkonvikt u. a. mehr die einschlägige Infrastruktur in dem weitläufigen medizinischen Stadtviertel von rund 400.000 m² abrunden. Es war ein urbanistisch äußerst ambitiöses Konzept, das gemeinsam von einem Team von Medizinern und Architekten erarbeitet worden war und das intendierte: „[…] *ein für die ganze Welt beispielgebendes Quartier entstehen zu lassen, in dem die ganze medizinische Schule Wiens sich vereinen ließe.*" Allerdings bestand von Anfang an nicht die geringste Chance auf eine Realisation.[228]

227 Neues Wiener Tagblatt, 12. 7. 1920; siehe auch Ursula Prokop, Neues Allgemeines Krankenhaus, Wettbewerb, in: zit. Anm. 89, S. 290 f.

228 DBZ 1920, S. 128 – Das Konzept wurde von dem Chirurgen Prof. Hochenegg und den Architekten Siegfried Theiss u. Robert Oerley erarbeitet.

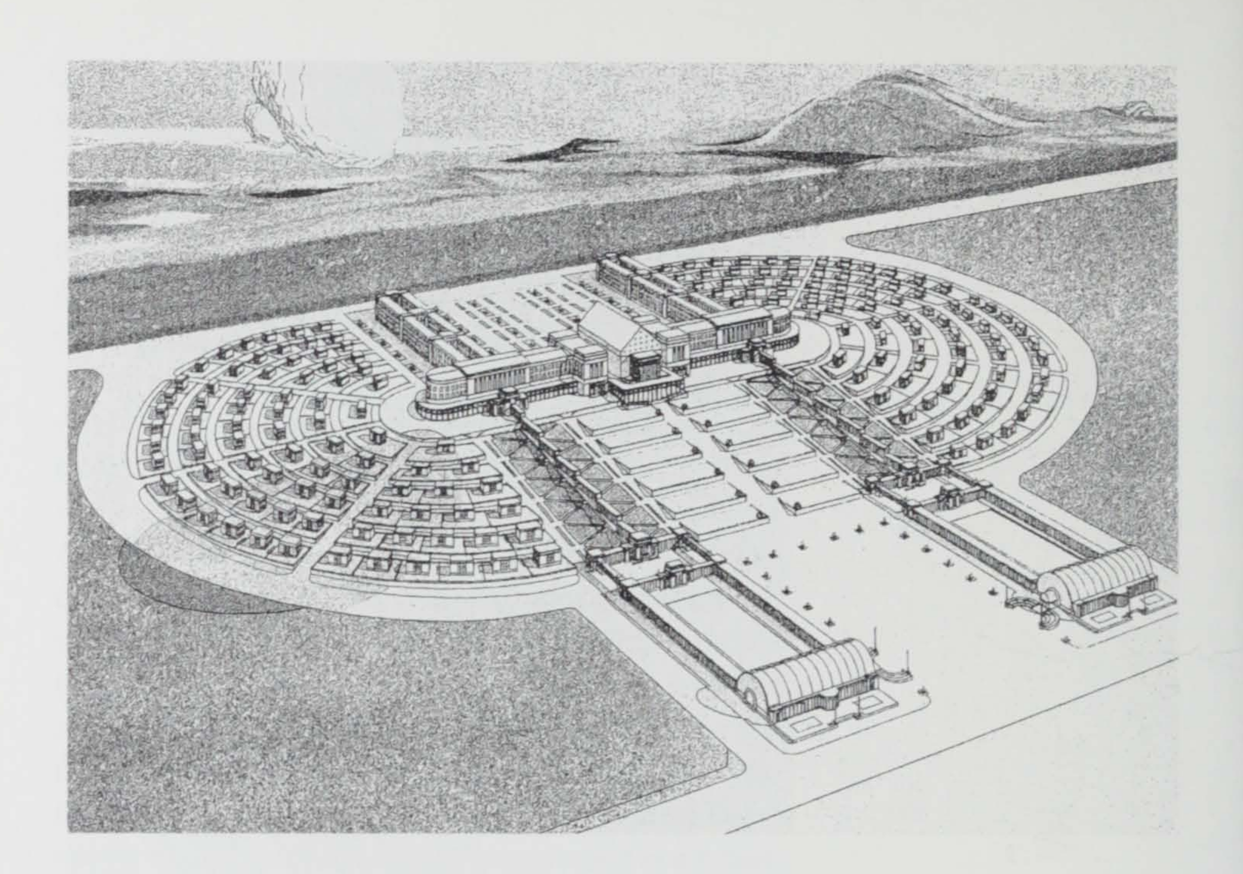
Die grundsätzliche Überlegung, sukzessiv historisch gewachsene Stadtviertel abzureißen und auf dem Reißbrett völlig neu zu errichten, war spätestens seit Haussmanns Planungen für Paris eines der großen Themen der Architektur des 19. Jahrhunderts. Ihren Höhepunkt sollte diese radikale Art der Stadtplanung vor allem in den totalitären Systemen der dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts finden. Bemerkenswerterweise entstanden gerade im völlig verarmten Wien in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche umfassende großzügige städtebauliche Projekte, die als Antithese zu den realen Gegebenheiten stimulierend auf die Phantasie der Architekten gewirkt haben müssen. Das total vernachlässigte weitläufige Gelände des Allgemeinen Krankenhauses, geprägt von einem unkoordinierten Wildwuchs verschiedenster Gebäude, bot sich in dieser Hinsicht besonders an. Bereits ein Jahr zuvor, 1919, hatte Leopold Bauer eine Studie im *Architekt* publiziert, in der er diesen Stadtteil in sein noch aus der Vorkriegszeit stammendes megalomanes Konzept für die *Österreichisch-Ungarischen Bank* mit einbezogen und eine historisierende Idealstadt konzipiert hatte.[229] Möglicherweise war diese Publikation auch mit eine Anregung zur Ausschreibung des Ideenwettbewerbes.

Das Konkurrenzprojekt von Perco mit dem Motto *„Quartier latin"* ging dahingegen nicht von der Nostalgie nach Vergangenem, sondern von durchaus funktionellen zukunftsweisenden Überlegungen aus. Insbesondere auch die große Flexibilität, die den Entwurf auszeichnete, könnte den Ausschlag für dessen Prämierung gegeben haben. Ausgangsbasis der Studie waren zwei unterschiedliche Grundrißschemata für die beiden durch Lazarett- und Spitalgasse getrennten Baukomplexe, die aber dennoch aufeinander Bezug nehmen (Abb. 110). Der westliche Abschnitt mit pavillonartigen Gebäuden in einer halbkreisförmigen Anordnung greift auf eine Grundidee zurück, die in der Wagnerschule bei Großprojekten immer wieder zur Anwendung kam. Ausgehend vom klassischen Topos des römischen Circus konzipierte bereits 1898 Alois Ludwig ein Akademieprojekt, wo die Pavillons der Schul- und Wohnbau-

229 DA 1919, S. 103 ff.



Abb. 110
Perco, Konkurrenzentwurf für Neubauten für die Kliniken der Universität Wien, Vogelperspektive, 1920
(Wr. St. u. L. A.)



ten im Halbkreis um die großen Repräsentationsbauten angeordnet waren. In einem ähnlichen Organisationsschema entwarf dann Rupert Pokorny 1910 ein Projekt für eine Thermen- und Kuranlage in Vöslau (Abb. 111).

Abb. 111
R. Pokorny, Entwurf für eine Kuranlage in Vöslau 1910 (Schönthal 1912)

Percos Vorschlag für den westlichen Abschnitt des Allgemeinen Krankenhauses fragmentiert diese kurvilineare Organisationsstruktur, bietet aber gerade dadurch ein flexibles Schema, das die Voraussetzungen für einen weiteren Ausbau ermöglicht.[230] So bleiben die jüngsten Gebäude aus der Jahrhundertwende, die Frauenkliniken an der Spitalgasse (damals erst rund 20 Jahre alt), in dieser ersten Ausbaustufe einstweilen noch ausgespart, die Möglichkeit einer späteren Integrierung dieses Areals ist jedoch gegeben. In den Wettbewerbsvorgaben war auf Empfehlung des am Konzept beteiligten Chirurgen Prof. Hochenegg ausdrücklich ein Abgehen vom Pavillonsystem erwünscht, um genügend Raum für entsprechende Parkanlagen und Grünflächen zu erhalten. Spätestens seit der Mitte des 19.

230 Der eingereichte Entwurf war für rund 2.000 Betten geplant, das Konzept hätte eine Ausweitung auf die doppelte Kapazität ermöglicht (Erläuterung der Vogelperspektive/N. P.).

Jahrhunderts standen die zwei grundsätzlichen Organisationsformen für Anstaltsarchitektur, das Pavillonsystem bzw. geschlossene Hochbauten und deren Vor- und Nachteile zur Diskussion. Perco reagierte in seinem Entwurf auf diese Vorgabe sehr flexibel mit einer Mischform dieser beiden Systeme. Die im Halbkreis angeordneten Bauten sind auf vier Geschoße hochgezogen. Jeder Quertrakt, in dem sich die Krankensäle befinden, bildet eine in sich geschlossene Pflegeeinheit mit eigenem Eingang. Die dazugehörige Infrastruktur ist in den seitlichen, durch ein Korridorsystem verbundenen Räumlichkeiten untergebracht. Als in sich geschlossene Enklave war dieses Areal von einer Mauer abgegrenzt, zugänglich nur durch den an der Lazarettgasse gelegenen Haupteingang. Sowohl dessen Situierung an der Hauptachse als auch seine konkav einschwingende Form, die eine barocke Porte cochère assoziiert, zeigen die Dialektik zwischen einer funktional rationalistisch organisierten Anlage und einem noch immer latent vorhandenen retrospektiven, repräsentativen Anspruch.

Von demselben Spannungsverhältnis ist auch der östliche Abschnitt geprägt. Die pavillonartigen Pflegestationen sind hier in einem rectlinear angelegten System angeordnet, denen der repräsentative Bau der Gesellschaftsräume der Ärzteschaft und der Bibliothek vorgelagert ist. Die Funktion dieses Gebäudes entsprach weitgehend dem damals üblichen Schema eines Vereinshauses, eine Aufgabe, mit der sich Perco bereits mehrmals befaßt hatte. An der Vorderseite des axial konzipierten Clubgebäudes sind die Gesellschafts- und Vortragsräume angeordnet, während der Komplex nach hinten zu mit dem Lesesaal abgeschlossen wird, dessen Schmalseiten exedrenartig ausgeformt sind. Der kleine kreisrunde Raum der Bibliothekskanzlei bildet sowohl ein Gelenk, in dem die Hauptachse geknickt wird, als auch den Übergang zu dem nicht öffentlich zugänglichen Bibliotheksmagazin. Der repräsentative Charakter dieses noch aristokratischen Vorstellungen verhafteten Clubgebäudes erhält durch die barock-geometrisierende gärtnerische Ausgestaltung der Höfe noch einen zusätzlichen Akzent. Trotz der für Perco typischen Manierismen gehört dieser Wett-

bewerbsbeitrag zweifellos zu den interessantesten Projekten des Architekten. Erstaunlicherweise wurde er, ungeachtet seiner Prämierung, seinerzeit nicht publiziert.

Rund ein Jahr später beteiligte sich Perco abermals sehr erfolgreich an einem städtebaulichen Wettbewerb, diesmal sogar auf internationaler Ebene. Obwohl der Entwurf an erster Stelle gereiht wurde, kam es jedoch gleichfalls zu keiner Realisierung.[231] Im Herbst des Jahres 1921 wurde ein internationaler *Wettbewerb der Stadtgemeinde Belgrad zur Erlangung eines vorausblickenden Stadtregulierungsplanes* ausgeschrieben. Im Zuge der Neugründung des Staates Jugoslawien nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie hatte die alte Hauptstadt des serbischen Königreiches eine ganz neue Bedeutung erlangt. Die zu diesem Zeitpunkt kleine Stadt mit rund 140.000 Einwohnern war auf einmal Regierungssitz eines 12-Millionen-Staates geworden. Auch die Entwicklung der Verkehrswege, die bis dahin von der im Norden der Stadt liegenden serbischen Staatsgrenze erheblich behindert worden war, unterlag jetzt völlig anderen Voraussetzungen. Ein Konzept, sowohl zur Einrichtung der entsprechenden Infrastruktur als auch in Hinblick auf das zu erwartende Wachstum der Stadt, war somit dringend vonnöten. Vorgabe war daher die genaue Einzeichnung eines Straßen- und Bahnnetzes, die Markierung der Bauzonen und die genaue Situierung der öffentlichen Gebäude und der städtischen Infrastruktur. Der hohe Stellenwert des Wettbewerbes drückte sich sowohl durch die internationale Zusammensetzung der Jury als auch das Renommee eines Großteils der Wettbewerbsteilnehmer aus. Trotz abschätziger Kommentare in der deutschsprachigen Presse, die das Projekt wegen seiner *„hypertrophen Selbsteinschätzung und Bombastik"* kritisierten,[232] war auch die österreichische Architektenschaft – neben Perco – mit Leopold Bauer, Fritz Judtmann und dem Team Hoppe/Schönthal/Kammerer dennoch prominent und relativ zahlreich vertreten.[233]

231 Es wurde kein 1. Preis vergeben, das Projekt erhielt jedoch den ersten von drei 2. Preisen/ZÖIAV 1922, H. 29/30, S. 131 ff.

232 Der Städtebau, 1922/23, H. 11/12, S. 121.

233 Ebenda und DBZ 1921, S. 380.



Abb. 112
Perco/Ilz/Böck, Wettbewerbsentwurf für die Erweiterung und Regulierung der Stadt Belgrad, 1922 (Städtebau 1922/23)

Der preisgekrönte Wettbewerbsentwurf wurde von Perco in Zusammenarbeit mit E. Ilz und E. Böck (zu dem Zeitpunkt Assistenten an der TH Wien) erstellt,[234] wobei letzterer vor allem für die technischen Bereiche zuständig gewesen sein dürfte. Die Verfasser gingen von der Annahme einer Verdreifachung der Einwohnerzahl in einem Zeitraum von 60 Jahren aus, ihr Plan zeigte daher den Umfang der Stadt im Jahre 1982 (Abb. 112).[235] Grundsätzlich war eine Entflechtung der Funktionsbereiche vorgesehen, die durch Grüngürtel voneinander getrennt sein sollten: Geschäfte und Verwaltung in der City, Wohngebiete in der Randzone, die Industrie an der äußersten Peripherie, wobei die Außenbezirke durch ein Schnellbahnnetz erschlossen werden sollten. Großes Augenmerk wurde auf die Flußregulierung mit den neu zu errichtenden Hafenanlagen und den Ausbau der Bahnlinien gelegt, der alte Kopfbahnhof sollte einem modernen Durchgangsbahnhof weichen.[236]

234 Erwin Ilz war von 1939–45 Ordinarius für Städtebau an der TH Wien.

235 Bemerkenswerterweise sind sowohl die Einwohnerzahl als auch der Umfang der Stadt wesentlich schneller gewachsen, Belgrad hatte 1961 bereits rund 680.000 Einwohner. Die Ausdehnung sowohl nach Norden als auch nach Süden ist jetzt erheblich umfangreicher, als in der damaligen Studie angenommen.

236 Siehe Anm. 232.

Der historische Stadtkern sollte entsprechend den Anforderungen an eine großstädtische Metropole umstrukturiert werden. In diesem Bereich scheint vor allem der Schwerpunkt von Percos Arbeit gelegen zu sein. Die Altstadt, am direkten Zusammenfluß von Save und Donau gelegen, hatte sich allmählich rund um die – direkt am Ufer liegende – alte Festung entwickelt, die dadurch ein bestimmendes Element des Weichbildes darstellte. Ein Umstand, auf den das Wettbewerbsprojekt sehr einfühlsam Rücksicht nahm, ebenso wie auf die bereits vorhandene Rasterstruktur eines Großteils des Stadtgebietes, deren Ursprung auf eine antike Siedlung zurückging. Auch das Motto des Wettbewerbsentwurfes *„Singidunum novissima"* nimmt darauf ausdrücklich Bezug. Die Festung im Norden, umgewandelt in eine neue Königsburg, konstituiert auch die geplante Hauptachse in Nordwest-Südost-Ausrichtung. Dieses Rückgrat der Stadt wird durch breite, diagonal angelegte Avenuen ergänzt, die die Hauptachse mit sternförmigen Platzanlagen verbinden. Dieses Schema der Synthese einer Rasterverbauung mit einem barock-perspektivisch ausgerichteten Wegesystem greift auf eine lange Tradition im Städtebau zurück. Versatzstücke aus dem Repertoire der Wagnerschule kommen vor allem bei dem am Westufer der Save geplanten Ausstellungsgelände zum Tragen, das in seiner Grundrißkonfiguration wieder auf den Typus des römischen Circus zurückgreift.

Entlang der Hauptachse, die im Süden von der monumentalen Anlage des Museumsplatzes abgeschlossen wird, sind in einem Wechsel von offenen und geschlossenen Plätzen die wichtigsten öffentlichen Gebäude situiert. Grundsätzlich stellt dieses Konzept eine Übernahme der Wiener Ringstraße in geradliniger Abfolge dar. Ergänzt wird dieses Schema noch durch die Positionierung weiterer Monumentalbauten oder Denkmäler als Point de vue in den Schnittpunkten der sternförmigen Achsen. Diese noch dem historistischen Denken verpflichtete Auffassung wird jedoch in der formale Ausgestaltung der Bauten bereits sehr eigenwillig umgesetzt. Im Gegensatz zum Historismus des 19. Jahrhunderts wird die Funktion der jeweiligen Ge-

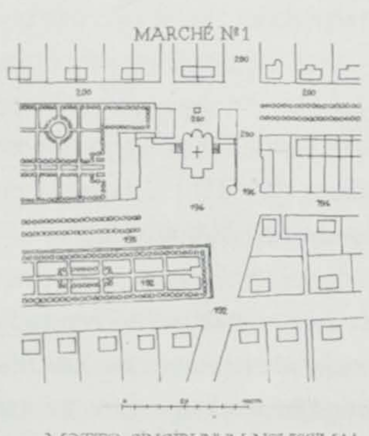



Abb. 113
Perco, Wettbewerbsentwurf
Belgrad, Detailstudie, Kirche und
Lageplan (Wr. St. u. L. A.)

bäude hier nicht durch den Rückgriff auf einen ganz bestimmten historischen Stil codiert, sondern einzelne Zitate assoziativ eingesetzt. So spielen Zwiebelturm und zentralisierender Grundriß der Kirche zweifellos auf die Tradition der Ostkirche an (Abb. 113), während die funktionalistischen Außenmauern und die fehlenden Kuppeln jedoch gegen den gewohnten Kanon verstoßen. Der Portikusgiebel eines Theatergebäudes ist eine Metapher für den antiken Tempel, rekurriert aber auch auf Bauten des frühen 19. Jahrhunderts. Vieles an diesem städtebaulichen Konzept Percos ist offensichtlich dem Geiste Leopold Bauers und dessen Theorie der „Erinnerung an das Dagewesene" verpflichtet. Das unmittelbare Vorbild könnte die – bereits erwähnte – ein Jahr zuvor veröffentlichte Studie Bauers *zur Verbauung der Gründe des Allgemeinen Krankenhauses* gewesen sein.

Wie oben angeführt, wurde dieses Projekt nicht weiterverfolgt, es stand zweifellos außerhalb der ökonomischen Möglichkeiten des jungen Staates. In der Entwicklung des modernen Belgrad lassen sich praktisch keine der Kriterien der Studie erkennen.

### *Die Konkurrenzentwürfe für ein Verwaltungsgebäude der Chicago Tribune (WV 45) 1922 und für den Bahnhofumbau von Linz (WV 46) 1922*

Mitte 1922 wurde von der amerikanische Zeitschrift *Chicago Tribune* ein internationaler *Wettbewerb zur Errichtung eines Verwaltungsgebäudes* ausgeschrieben – einer der spektakulärsten der Zwischenkriegszeit überhaupt –, der auch in Österreich auf eine lebhafte Resonanz stieß. Das Zusammentreffen von mehreren außergewöhnlichen Faktoren ließ und läßt diesen Bewerb bis heute zum Gegenstand zahlreicher Publikationen und Spekulationen werden.

*„Das schönste Geschäftshaus der Welt"* zu errichten, „[...] *das bei den Menschen, die in ihm arbeiten Begeisterung wecke und Generationen von Zeitungsverlegern zu Vorbild diene!"*[237], so formulierten die ehrgeizigen Zeitungsunternehmer ihre Absichten. Sowohl die unglaubliche Höhe der ausgesetzten Preise von 50.000 bis 10.000 Dollar (damals zur Inflationszeit in Österreich 3,5 bis 1,4 Milliarden Kronen!) als auch der für Europa noch fast von Legenden umwobene Typus des Hochhauses verlieh der Konkurrenz die Aura des Phantastischen, geradezu Mythischen – man sprach von rund 2.000 Bewerbungen.[238] Der Umstand, daß sowohl die etwas bombastische Sprache der Ausschreibung als auch die großzügig dotierten Preise und die vorgegebene Internationalität nur ein Teil eines geschickten Reklamefeldzuges sein könnten, wurde seitens der Europäer – wenn überhaupt – wahrscheinlich nur sehr beschränkt wahrgenommen. Sowohl die Einladung an zehn amerikanische Architekturbüros als auch die sehr ungenau formulierten funktionellen Vorgaben sind zweifellos als Indiz zu werten, daß an eine tatsächliche Vergabe an einen Europäer nicht ernsthaft gedacht war. Dieses Mißverstehen zwischen Europa und den USA sollte grundsätzlich eines der prägenden Charakteristika dieses Bewerbes sein – *„Ein Lehrstück in gegenseitigem Nichtbegreifen"*, wie es Bruegmann formulierte.[239]

Die rasante wirtschaftliche und industrielle Entwicklung der Vereinigten Staaten gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zuletzt von dem Geschehen des Ersten Weltkrieges kaum betroffen, hatte einen Modernisierungsschub bewirkt, dessen man sich in Europa bis dahin kaum bewußt geworden war. So hatte man in den Staaten bereits seit längerem gelernt mit dem Typus des „Sky scraper" umzugehen und auch bereits die ärgsten Auswüchse durch die Bauvorschriften des „Zoning" eingeschränkt. Dahingegen war der Zugang für die europäischen Architekten, die ihrerseits durchaus auch keine homogene Gruppe bildeten, ein ganz anderer. Vor allem in Deutschland hatte die Auseinandersetzung mit diesem Thema fast ausschließlich unter dem Aspekt städtebaulicher Konzeptionen

237 Zitiert nach G. Wohler, Das Hochhaus im Wettbewerb der Chicago Tribune, in: DBZ, H. 54, 1924, S. 325 ff.

238 Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungspalast der „Chicago Tribune.", in: ZÖIAV, H. 3/4, 1923, S. 13 ff.

239 R. Bruegmann, Als Welten aufeinanderprallten: Europäische u. amerikanische Beiträge zum Wettbewerb d. Chicago Tribune 1922, in: Chicago-Architektur (Hg. J. Zukowsky), München 1987, S. 306 ff.

stattgefunden. Dieser Gegensatz zwischen dem amerikanischen „Wolkenkratzer", der die ökonomische Optimierung eines beschränkten Areals darstellt, und dem Typus des deutschen „Hochhauses" als punktuelle Verdichtung des modernen Stadtbildes trug wesentlich zum gegenseitigen Mißverständnis bei.[240]

Für eine weitere Gruppe – das betraf vor allem auch die Österreicher – stellte es eine völlig neue Bauaufgabe dar, mit der sie sich bis dahin nicht konfrontiert gesehen hatten und die sie aus ihrer Tradition heraus zu bewältigen versuchten. Dieser völlig unterschiedliche Zugang erklärt auch die Divergenzen in der Metaphorik des *Tribune Towers*. Die Amerikaner hatten gelernt, mit neuen Baustoffen und Konstruktionsweise höchste Effizienz zu erzielen, während die formalen Ansprüche sehr pragmatisch unter dem Aspekt einer modernen Public Relation gehandhabt wurden. Das erklärt auch die Bevorzugung eines gotisierenden Formenapparats vieler Entwürfe – nicht zuletzt auch des Siegerprojektes von Howells/Hood –, schien dieser doch sowohl dem Vertikalismus des Hochhauses an sich als auch der seitens der Bauherren intendierten Auratisierung gerecht zu werden. Ein Teil der gesellschaftspolitisch engagierten deutschen Architekten, wie Max Taut und Gropius, übten sich dahingegen bei ihren Beiträgen in Kapitalismuskritik und setzten ihre utopischen klassenkämpferischen Vorstellungen der modernen Großstadt in radikal funktionalistische Hochhausentwürfe um. Der Aspekt, den Bau selbst als Werbeträger zu betrachten, fehlte diesen Entwürfen völlig.

Dieser gesellschaftskritische Ansatz war den österreichischen Teilnehmern wahrscheinlich weitgehend fremd, jedoch in einer grundsätzlich imperialen Auffassung groß geworden, waren sie sich durchaus der Anforderungen an eine monumentale Inszenierung bewußt. Der sagenhafte Charakter des Bewerbes verlockte eine relativ große Anzahl von Architekten, sich zu beteiligen: Von 189 Entwürfen, die zuletzt den Ausschreibungsbedingungen entsprachen, stammten fünf von Österreichern (gesichert ist nur der Name von Otto Hoffmann). Weiters ist

240 Siehe Anm. 237.

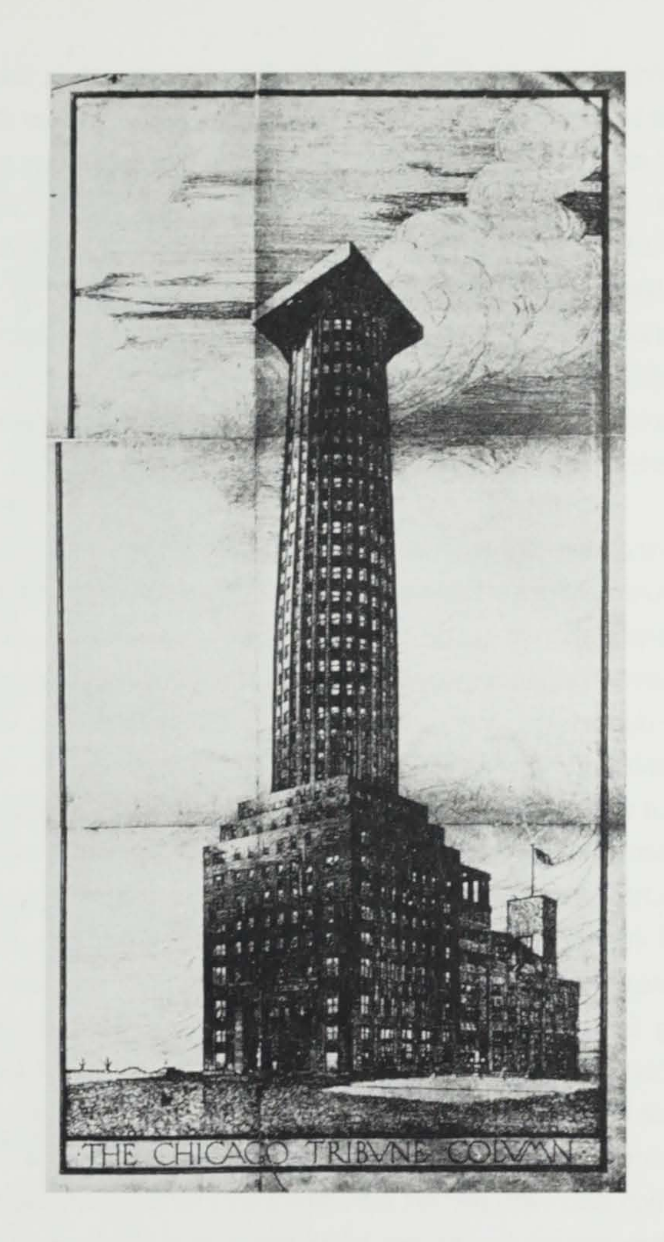



Abb. 114
A. Loos, Entwurfsperspektive Chicago Tribune 1922 (Rukschcio/Schachel 1987[2])

eine nicht genau bekannte Anzahl von Projekten angeblich verspätet eingelangt, darunter die von Adolf Loos, Leopold Bauer und Alfred Keller.[241] Welcher Gruppe der Entwurf von Rudolf Perco angehört hat, ist nicht bekannt.

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema des amerikanischen Hochhauses, zeigen die Entwürfe von Otto Hoffmann (er erhielt auch eine lobende Erwähnung) und Leopold Bauer. Vor allem letzterer hatte noch kurz vor dem Krieg in Zu-

241 Ebenda und Anm. 238. Die Angaben über das Schicksal des Loosentwurfes sind widersprüchlich: laut ZÖIAV 1923 gehörte er zur Gruppe der nicht rechtzeitig eingelangten, nach Rukschcio/Schachel 1987, S. 564, wurde er unter die französischen Projekte eingereiht.

sammenhang mit dem Projekt der Österr.-Ungarischen Bank eine Studienreise in die USA unternommen. Beide Projekte zeigen die von den Amerikanern verlangten Eigenschaften: sowohl die dreiteilige Massegliederung mit einer allmählichen Zurückstufung des Baukörpers und der Konzentration des architektonischen Ausdrucks auf den Abschluß als auch eine repräsentative Formensprache. Bauer verstand es ganz besonders, in der für ihn charakteristischen Weise einen nicht modernistischen Effekt zu erzielen, *„ohne die Nachahmung eines speziellen Baustiles"* zu bemühen.[242]

Ganz anders hingegen war der Ansatz von Adolf Loos, dessen berühmter Entwurf zahlreiche Irritationen und unterschiedliche Interpretationen ausgelöst hat (Abb. 114). Loos war wahrscheinlich einer der wenigen mitteleuropäischen Architekten, der durch seinen mehrjährigen Amerikaaufenthalt mit den Verhältnissen und vor allem auch dem Zeitungswesen relativ vertraut war und sich höchstwahrscheinlich über den grundsätzlichen Werbecharakter des Wettbewerbes keine Illusionen machte. Loos' vielschichtige Metapher einer dorischen Säule traf ironischerweise genau den Punkt, auf den es den Ausschreibern eigentlich ankam: ein äußerst effektvoller Reklamegag. Die Intention eines Werbeplakates wird besonders an der Entwurfsperspektive deutlich, wo eine kraß monumentalisierte Säule dramatisch in einen dräuenden Wolkenhimmel ragt. Unterstrichen wird dieser an die Werbegraphik gemahnende Anspruch noch von der Art der Rahmung und Beschriftung.[243] Neben diesem Aspekt, der möglicherweise auch eine witzige Anspielung auf die Doppelbedeutung des englischen Wortes „column" enthält, ist der Bezug auf den antiken Topos der Säule, aber sicherlich auch als bewußte Polemik gegen den aktuellen Bauhausfunktionalismus zu verstehen, den Loos vehement ablehnte. Er selber sah sich stets der klassischen Tradition verpflichtet und kämpfte vor allem in den frühen zwanziger Jahren gegen eine falsche Vereinnahmung seitens der Puristen und Funktionalisten infolge der Mißinterpretation seines Artikels *Ornament und Verbrechen*.[244]

242 L. Bauer, siehe Anm. 238.

243 Der Wegfall sowohl der Rahmung als auch der Beschriftung verändert den Charakter der Entwurfsperspektive weitgehend (z. B. bei Zukowsky) – ein Umstand, der vielleicht bis jetzt zu wenig beachtet wurde.

244 Siehe Rukschcio/Schachel 1987, S. 298 ff.

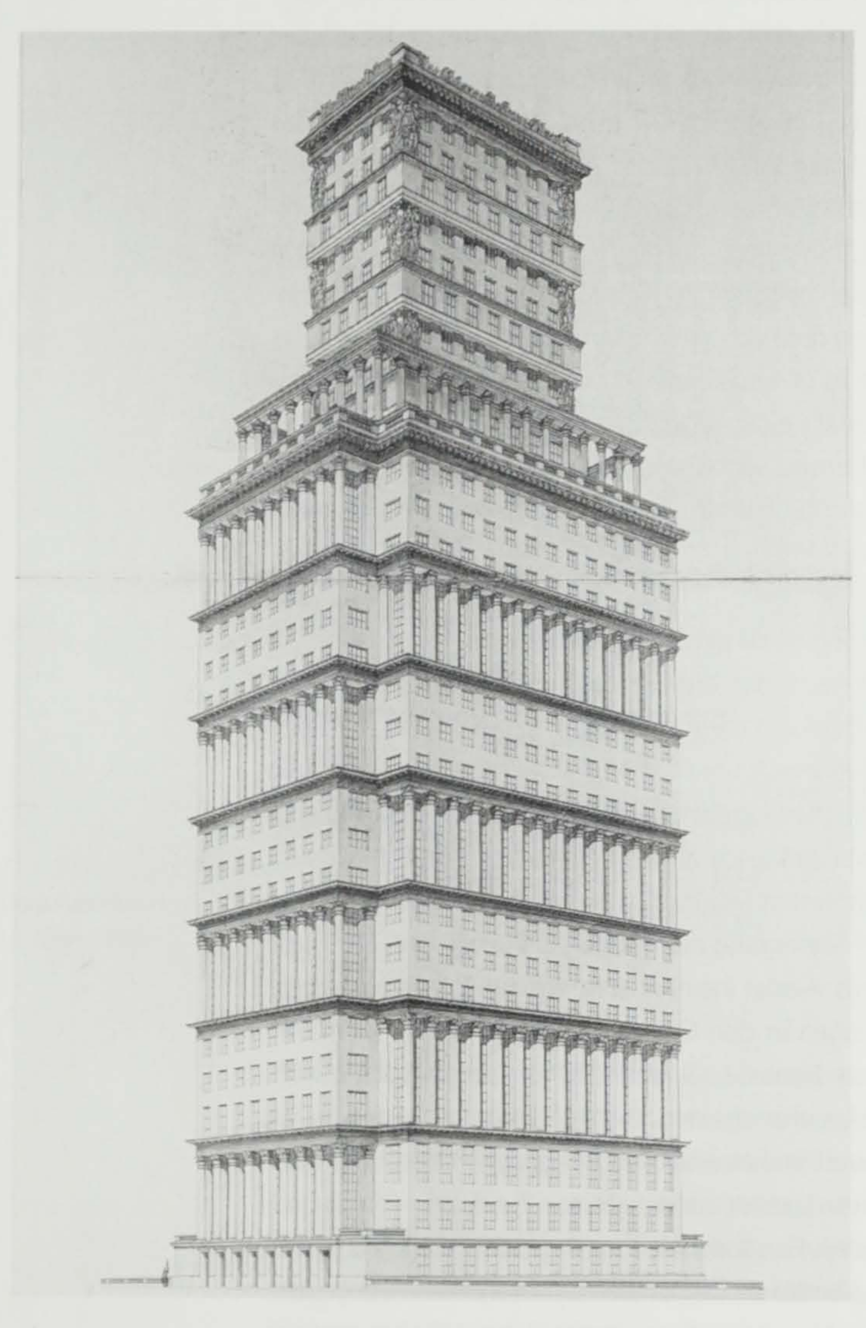


Abb. 115
Perco, Chicago Tribune 1922,
Konkurrenzentwurf, Perspektive
(Wr. St. u. L. A.)

Der Rückgriff auf die Klassik als Gegenposition zu Expressionismus und Neuem Bauen war aber nicht allein auf Loos beschränkt. Wie stark diese Richtung allgemein in der Wiener Architektur vorhanden war, zeigt nicht zuletzt auch der Beitrag Percos für die *Chicago Tribune* (Abb. 115). Insbesondere das ungeheure Spannungsverhältnis des Entwurfes zwischen den retrospektiven Elementen einer antikisierenden Tempelarchitektur und „modernen" nüchternen Formen steht durchaus in einer gewissen geistigen Verwandtschaft zu Loos. Die Auseinandersetzung des Architekten mit dem Typus des Hochhauses – soweit sie zu diesem Zeitpunkt überhaupt seriös erfolgt ist – bleibt gleichfalls eigenwillig. Sowohl der Verzicht auf ein betont ausgeformtes Sockelgeschoß als auch eine dezidiert horizontale Ausrichtung verstoßen gegen die allgemein anerkannten Normen.

Das Projekt von Perco geht bemerkenswerterweise von einem Grundmodul aus, das drei Geschoße umfaßt. Die Höhendimension wird durch die Aufschichtung dieser Module, deren Säulenfronten jeweils um 90° gedreht sind, bewirkt. Durch den Wechsel zwischen loggienartig zurückgesetztem Portikusmotiv und den erkerähnlich vorgeschobenen glatten Fronten wird eine – im weitesten Sinn den Kriterien der De-Stijl-Bewegung verwandte – Zerlegung des Baukörpers in einzelne Elemente (die ihrerseits wieder ineinander verschränkt werden) erzielt. Dieses Springen in den Geschoßabfolgen verleiht dem Bau eine gewisse Expressivität und läßt ihn als plastisch durchgeformte Masse erscheinen. Die unmittelbaren Vorbilder für diesen Entwurf sind zweifellos nicht bei amerikanischen Hochhausbauten zu suchen, sondern in den klassischen Prototypen, wie sie in den Handbüchern der Baufachschulen zu finden waren – so könnte ein Denkmalentwurf Schinkels Pate gestanden haben (Abb. 116). Eine unmittelbare Affinität zu Loos scheint jedoch in der Grundidee der Übereinanderschichtung von tempelartigen Bauteilen gegeben, dessen Warenhausentwurf für Alexandria eine Inspirationsquelle gewesen sein könnte (Abb. 117). Weiters ist beiden Entwürfen für das *Tribune*-Gebäude – sowohl dem von Loos als auch dem von

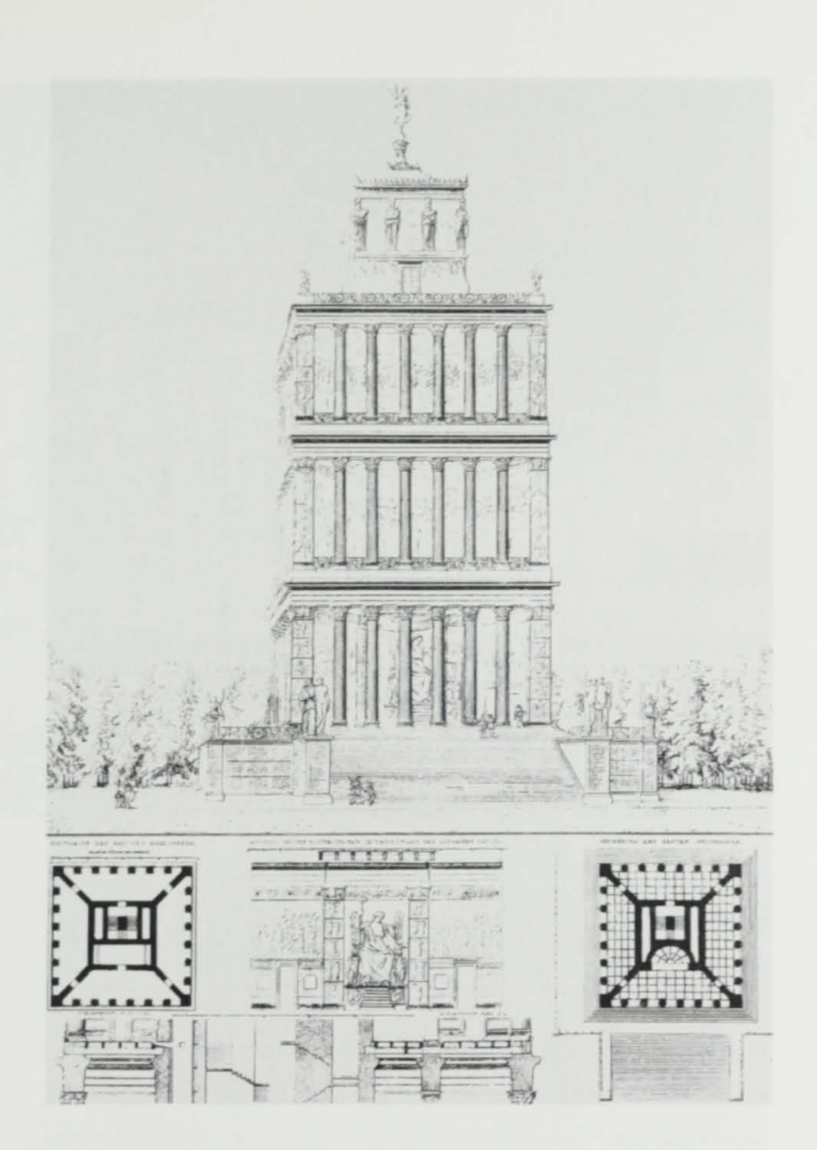
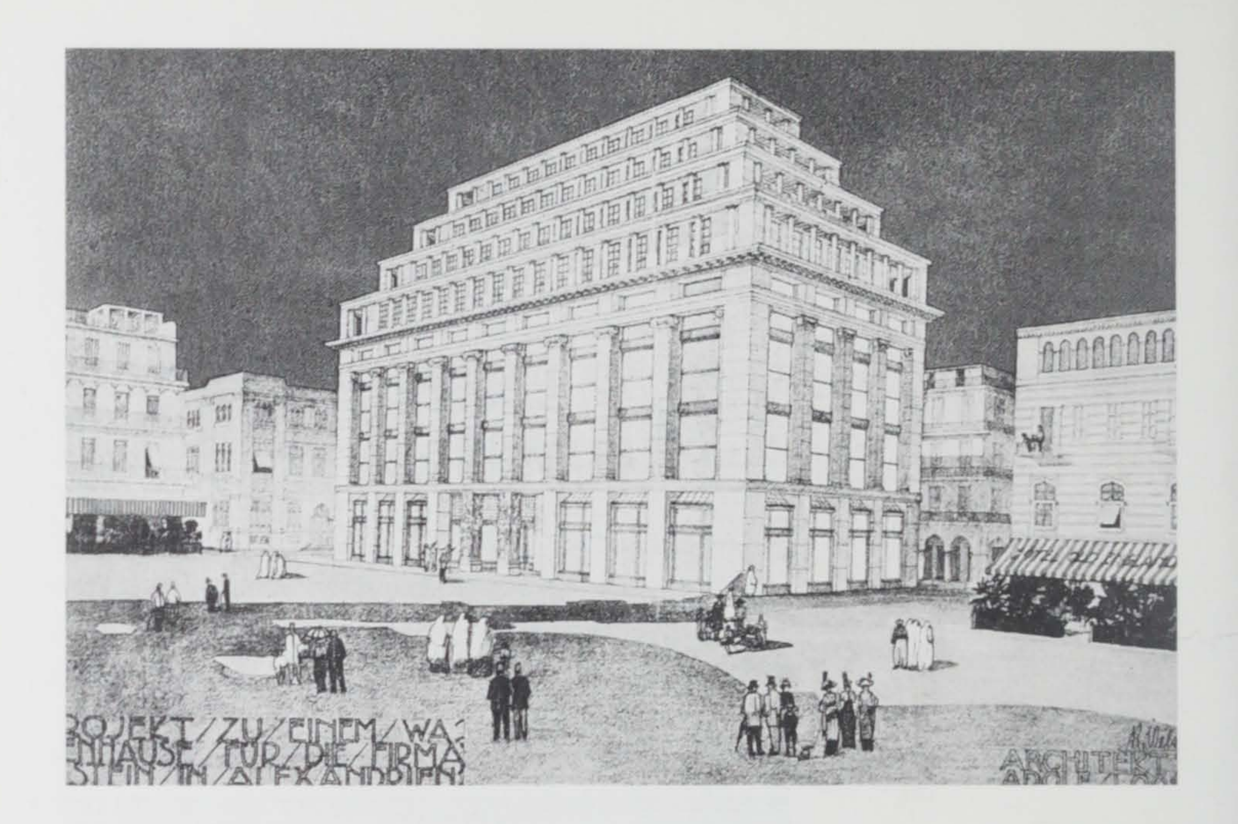


Abb. 116
F. Schinkel, Denkmalentwurf für Friedrich II. (Graf 1994)

Perco – das Motiv eines frei stehenden Säulenkranzes als architektonische Überleitung zu dem zurückgestuften Abschluß gemeinsam. Auch im Umgang mit dekorativen Elementen lassen sich gewisse Übereinstimmungen feststellen. Beide verzichten auf jegliches Ornament, setzen jedoch Bauskulptur punktuell ein. Loos plaziert zwei kauernde Giganten über die Säulen des Einganges (sie könnten möglicherweise auch als Vorbilder für die schließlich nicht ausgeführten Atlanten des *Engelsplatz-Hofes* gedient haben).[245] Perco beschränkt sich dahingegen darauf, seine Atlantenpaare als Eckakzentuierung der Gebäudespitze zu situieren (Abb. 118). Die Konzentration auf diesen Bauteil, als das bestimmende Ausdruckselement, wird von ihm

245 Ebenda, S. 563.




noch zusätzlich durch den Einsatz von Schriftzeichen (als einzigem Dekor und zugleich Werbeträger) unterstrichen.

Abb. 117
A. Loos, Warenhausentwurf für Alexandria, 1910 (Rukschcio/Schachel 1987[2])

Auffallend beim Entwurf Percos ist das Fehlen jeglicher Bezugnahme auf die Umgebung. Sogar das an der Rückseite des Areals bereits bestehende Druckereigebäude, dessen Einbindung an den Neubau eine der Vorgaben darstellte und das praktisch bei allen Beiträgen zumindest als mitbestimmender Faktor der Größendimension dargestellt ist, ist bei seinem Projekt nicht existent.[246] Ein Indiz dafür, daß er möglicherweise nicht über die entsprechenden Unterlagen verfügte oder sich auch ganz bewußt darüber hinwegsetzte. Der merkwürdig hermetische Charakter dieses Entwurfsprojektes wird noch dadurch verstärkt, daß der Eingang an der Front optisch nahezu nicht präsent ist. Die Grundrißlösung bleibt dahingegen im Bereich des Unspektakulären: durch den Eingangsportikus betritt man die große zentrale Halle, in deren Zentrum drei Liftanlagen und ein Treppenhaus positioniert sind, die Büroräume liegen sämtlich an den Außenseiten (Abb. 119).[247]

246 Jedem Wettbewerbsteilnehmer wurde ein Foto dieses Gebäudes zugeschickt – siehe Anm. 239.

247 Da die Baubeschreibung verlorengegangen ist, sind auch keinerlei Angaben über konstruktive Einzelheiten bzw. über anzuwendende Materialien an der Außenseite erhalten.



Abb. 118
Perco, Chicago Tribune,
Gebäudeabschluß
(Wr. St. u. L. A.)

Diese Tendenz zu einem Rückgriff auf antikisierende Formen in einer relativ modernistisch-puristischen Umsetzung ist ein wichtiger Aspekt der Entwürfe Percos aus den frühen zwanziger Jahren. Es ist allerdings nur eine Richtung im Rahmen eines breiten formalen Spektrums, das sich von einem barockisierenden Dekorativismus bis zu einem kubistoiden Expressionismus erstreckt und allgemein eine gewisse Orientierungslosigkeit verrät. Bemerkenswerterweise wendet Perco aber einen klassizierenden Formenapparat nicht nur auf den relativ neuen Typus eines amerikanischen Wolkenkratzers an, sondern auch

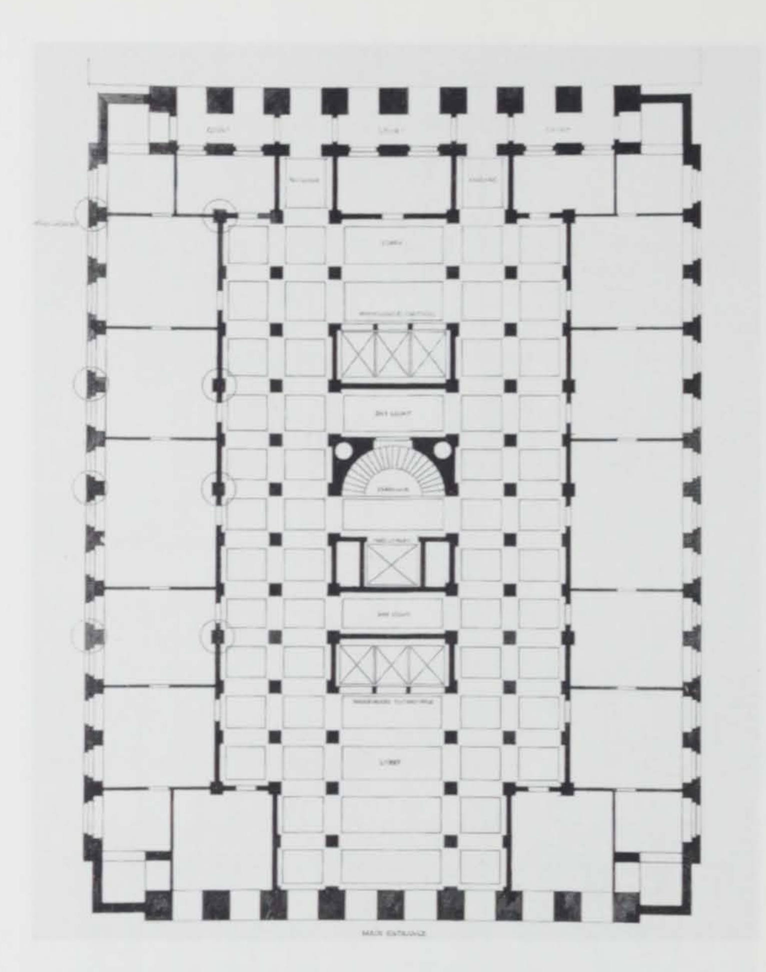
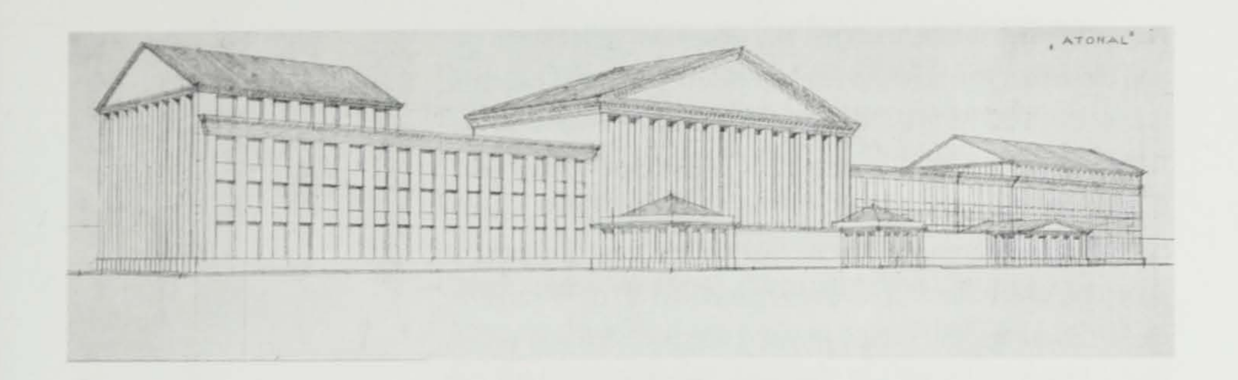


Abb. 119
Perco, Chicago Tribune, Grundriß
(Wr. St. u. L. A.)

Abb. 120
Perco, Konkurrenzentwurf
Bahnhof Linz, Perspektive, 1922
(Wr. St. u. L. A.) [rechte Seite]

auf ein technisches Zweckgebäude wie eine Bahnhofshalle. Nur kurz nach dem Hochhauswettbewerb fand Ende 1922 eine *Konkurrenz für den Umbau und Erweiterung des Bahnhofs in Linz* statt. Der Wettbewerbsentwurf von Perco (WV 46 – Abb. 120) geht in diesem Fall gleichfalls von einer antiken Tempelarchitektur aus, deren dreiteiliges Organisationsschema ein wenig an das Wiener Parlament erinnert. Der reduktionistische Verzicht auf Formelemente (wie Kapitelle und Basen) könnte jedoch auf Vorbilder, wie z. B. Josef Hoffmanns Pavillon für die Werkbundausstellung 1914 in Köln, zurückzuführen sein.

Ganz allgemein reflektieren diese Entwürfe Percos aus den frühen zwanziger Jahren eine Art von geistiger Abkapselung und eine weitgehende Negation der aktuellen Strömungen,




eine Tendenz, die sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts abzuschwächen beginnt. Dieser unmittelbar nach dem Krieg festzustellende Rückzug der Wiener Architektenschaft, insbesondere der Wagnerschüler, auf die eigene verklärte Vergangenheit, und eine radikale Ablehnung aller von außen kommender Einflüsse trat anläßlich dieser Konkurrenz um den Linzer Bahnhof ganz besonders eklatant hervor. Ein Ausdruck dieser Haltung waren in diesem Zusammenhang die extrem fremdenfeindlichen Angriffe mit antisemitischen Untertönen auf die als Eindringlinge empfundenen Architekten Clemens Holzmeister und Peter Behrens, die sich damals gerade als bedeutende Architekten zu positionieren begannen. Das kubistisch-expressive Siegesprojekt von Holzmeister für den Linzer Bahnhof wurde von der Presse *„als geschmackloser Triumph einer jüdischen Gotik"* diffamiert und von Leopold Bauer als *„abschreckende architektonische Karikatur"* abqualifiziert.[248] Peter Behrens, der als Juror des Linzer Bewerbes und einer gleichzeitig durchgeführten *Konkurrenz für ein Denkmal der Auslandshilfe* in Wien fungierte – er war gerade frisch an die Akademie der Bildenden Künste berufen worden –, war gleichfalls Zielpunkt gehässiger Angriffe. Seine Entscheidung der Vergabe der beiden 1. Preise jeweils an Holzmeister für Linz und Lichtblau für das Denkmal der Auslandshilfe in Wien (beide nicht ausgeführt) führte zu wilden antisemitischen Ausfällen gegen Lichtblau, und auch Behrens selbst wurde eines *„jüdisch-bolschewistischen Geistes"* beschuldigt.[249]

248 „Kunstschande im Künstlerhaus", in: Reichspost, 16. 6. 1923 und L. Bauer, „Die Zensur einer Kritik", in: NFP, 1. 8. 1923.

249 Ebenda. Ironischerweise wurde Holzmeister später zu dem Vertreter einer „österreichischen Identität" in der Architektur und spielte auch als inoffizieller Kulturminister im Ständestaat eine wichtige Rolle (siehe dazu Helmut Wohnhout, Im Zeichen des Ständeideals, in Kunst u. Diktatur, Baden 1994, S. 134 ff.). Peter Behrens verstrickte sich durch seine Tätigkeit als „Illegaler" in Österreich und aufgrund seiner Mitarbeit am Speerschen Ausbau von Berlin zutiefst mit dem NS-System (siehe dazu Georg Krawietz, Peter Behrens und das Dritte Reich, Weimar 1995, S. 88 u. S. 101). Die Grundidee von Lichtblaus angefeindetem Denkmalkonzept an der Außenseite der Kapuzinerkirche wurde zur Zeit des Ständestaates bei der Realisierung des Marco-d'Aviano-Denkmals weitgehend übernommen.

Percos private Aufzeichnungen aus dieser Zeit reflektieren genau dieselben Animositäten gegen Holzmeister und Behrens, war er doch als Mitglied der alteingesessenen Wiener Architektenschaft und als Wagnerschüler einem besonderen Elitedünkel verhaftet. Anläßlich ihrer Berufung an die Akademie bemängelt er deren angebliche mangelnde baukünstlerische Schulung und notiert: „[...] *daß Professoren an der Akademie diesen Bildungsgrad haben müssen versteht sich von selbst, dies ist jetzt nicht der Fall. Der eine* [Behrens – d. Verf.] *ist Kunstgewerbler und betreibt ortsfremde reichsdeutsche Kunst, der andere* [Holzmeister – d. Verf.] *ist Techniker und betreibt ebenfalls ortsfremde volkstümliche Bauernkunst. Die Akademie stellt derzeit ein reichsdeutsches Provinzstadtl* [sic] *dar. Früher sagte man Venedig in Wien, jetzt muß man sagen Hamburg und Tirol in Wien* [...]. *Daß man gut österreichisch und wienerisch sein kann, zeigt der Charakter der Bauten eines Wagner, Ohmann, Hoffmann, Gessner und Perco. Alles andere ist falsch, weg damit. Wir österreichischen Wiener haben es nicht nötig uns minderwertigere Kulturformen aufpfropfen zu lassen.*"[250]

Neben persönlichem, menschlich verständlichem Konkurrenzdenken wird hier eine Geisteshaltung manifest, die in einem Beharren auf den damals bereits verblichenen Glanz der Wiener Moderne die Auseinandersetzung mit allem Neuen verweigert und in die Fänge eines engstirnigen Chauvinismus gerät, der der ideale Nährboden für die zukünftige Entwicklung sein wird.

250 Perco, undatierte Niederschrift (wahrscheinlich zweite Hälfte der zwanziger Jahre) in einem Skizzenbüchlein/N. P. – siehe auch dazu U. Prokop, Ein reichsdeutsches Provinzstadtl, in: Tabor 1994, S. 336 ff.

*Die Konkurrenzentwürfe für die Umgestaltung des Ulmer Münsterplatzes (WV 47) 1924 und die Gestaltung der linksrheinischen Rampe der Kölner Hängebrücke (WV 49) 1925 – „Kölner Hochhauswettbewerb"*

Diese beiden wichtigen städtebaulichen Wettbewerbe in der Mitte der zwanziger Jahre sind in mehrfacher Weise signifikant für die damaligen Zeitumstände in Deutschland und Österreich. Zum einen zeigt die hohe Anzahl der eingereichten Projekte (bei beiden Bewerben jeweils über 400) die unbefriedigende wirtschaftliche Situation der weitgehend unbeschäftigten Architekten. Zum anderen sind die Bewerbe geprägt von der Auseinandersetzung zwischen Traditionalisten und den Vertretern des Neuen Bauens. Die Beträge der Österreicher entsprachen diesem Diskurs allerdings nur sehr bedingt.

Ende des Jahres 1924 wurde in Ulm eine städtebauliche *Konkurrenz zur Neugestaltung des Münsterplatzes* ausgeschrieben, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Sinne des damaligen Verständnisses von Altstadtsanierung seiner mittelalterlichen Bauten weitgehend beraubt worden war und dessen weitläufige Leere jetzt als unbefriedigend empfunden wurde. Die grundsätzliche Idee einer Wiederherstellung der städtebaulichen Situation des Mittelalters war sichtlich geprägt von den Vorstellungen einer sich auf regionale und historische Eigentümlichkeiten beziehenden Architektur, als deren Hauptvertreter die Stuttgarter Schule galt, die auch eine Vorreiterrolle im Kampf gegen Bauhaus und Neues Bauen spielte. Bezeichnenderweise hatte den Vorsitz in der Jury Theodor Fischer inne, der als „Ahnherr" der Stuttgarter Schule galt, zu dessen Schülern aber auch progressive Architekten wie Mendelsohn und Bruno Taut gehörten. Schließlich zeigt auch die zuletzt erfolgte Auftragserteilung (unter Umgehung des Wettbewerbsergebnisses) an Paul Schmitthenner, einen der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, den großen Einfluß der Traditionalisten. Trotz dieses konservativen Richtungsentscheides sollte es jedoch zu keiner Realisierung kommen.[251]

251 A. Hoffmann, Die Wiederherstellung des Ulmer Münsterplatzes, in: DBZ, 1. 12. 1923, S. 389 ff., u.1924, S. 264 u. 704. Zur Stellung der Stuttgarter Schule – siehe W. Durth, Deutsche Architekten, München 1992.

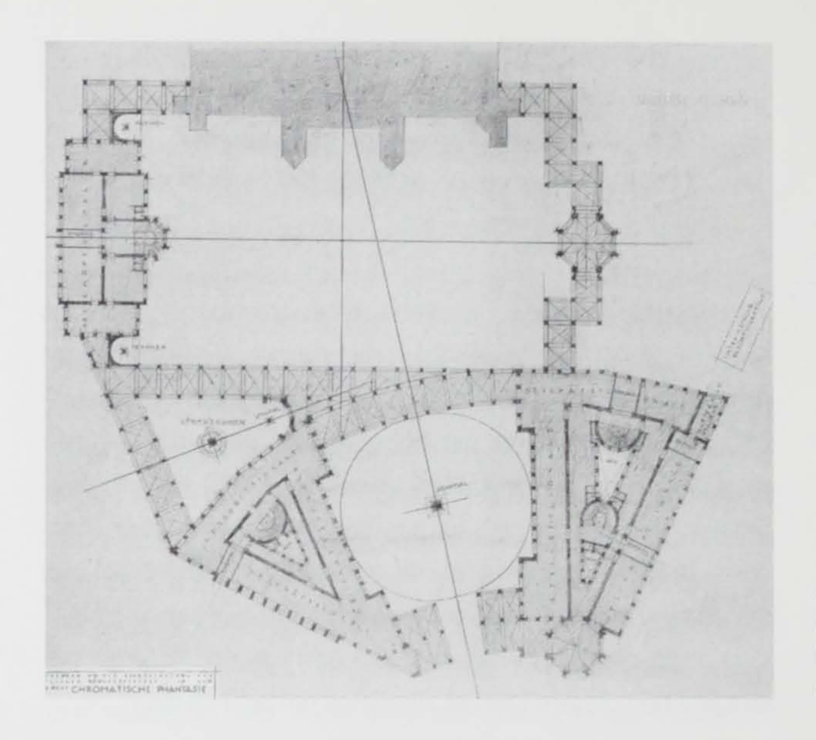


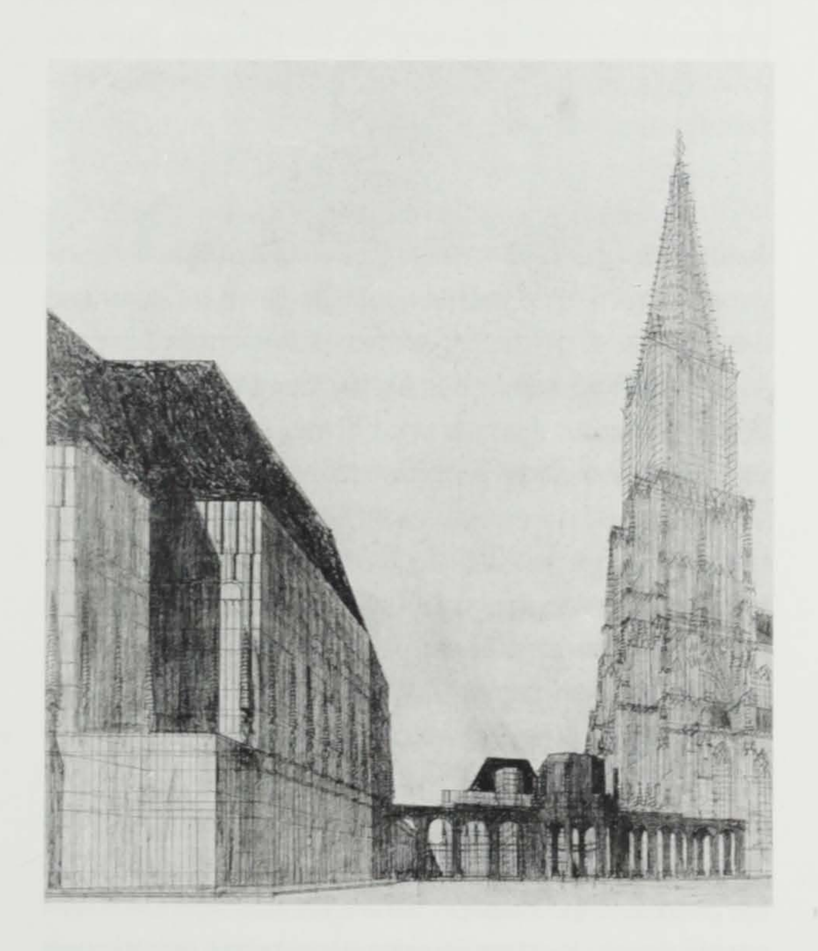
Abb. 121
Perco, Konkurrenzentwurf Ulmer Münsterplatz, Grundriß, 1924 (Wr. St. u. L. A.)

Von österreichischer Seite ist außer dem Beitrag von Perco (der nicht publiziert wurde) noch der von Lois Welzenbacher dokumentiert. Welzenbacher, der ebenfalls bei Fischer in München studiert hatte und mit dessen Intentionen vertraut war, greift in seiner Grundkonzeption mit einem asymmetrisch gesetzten Gebäudeblock auf den bereits 1923 publizierten Vorschlag von A. Hofmann zurück und kam mit diesem Projekt im Sinne einer malerisch romantisierenden Auffassung auch in die engere Wahl.[252] Ganz anders hingegen das Konzept von Percos Wettbewerbsentwurf, das im Geist der Wagnerschule von Symmetrie und Regelmäßigkeit geprägt ist. Durch den Einsatz von weitgezogenen Arkaden unterteilt er den Platz in zwei Abschnitte, die betont voneinander abgesetzt sind und völlig unterschiedlichen Organisationsstrukturen folgen. Unmittelbar vor dem Münster entsteht dadurch ein streng rechteckiger Platz, während der andere Abschnitt, der entlang einer zur Front des Münsters abgewinkelten Achse symmetrisch gruppiert ist, von kurvilinearen Elementen geprägt ist (Abb. 121).

252 Sarnitz 1989, S. 204; zum Konzept von A. Hofmann siehe Anm. 251.

Formal zeigen beide Projekte – sowohl Welzenbachers als auch Percos – eine vage assoziative Anlehnung an spätmittelalterliche Bauten, die aber von einer sehr gegensätzlichen Grundhaltung ausgehen. Durch das Motiv der Laubengänge löst Welzenbacher Assoziationen an Marktplätze der Inntalstädte aus, betont aber eine modernistische Ausrichtung durch kompakte, nahezu ungegliederte kubische Baukörper. Percos Gotiktransformation lehnt sich in der Art der Proportionierung der Baukörper und deren betontem Vertikalismus eher an die Bauten Messels an, die dem Charakter einer süddeutschen Stadt sehr wenig entsprechen, zusätzlich führt eine aufwendige skulpturale Ausstattung zu einer Überbetonung des repräsentativen Charakters (Abbildung 122). Über die Bewertung dieses Projektes ist nichts überliefert.

Abb. 122
Perco, Ulmer Münsterplatz,
Perspektive (Wr. St. u. L. A.)



Während der Ulmer Wettbewerb im Zeichen einer retrospektiven Haltung eine – zumindest teilweise – Rekonstruktion einer mittelalterlichen Stadtsituation anstrebte, versuchte die sog. *„Kölner Hochhauskonkurrenz"*, die rund ein Jahr später stattfand, neue zukunftsweisende Akzente für die Stadtentwicklung zu setzen. Auch die Zusammensetzung der Jury, u. a. mit Peter Behrens, Josef Hoffmann und Salvisberg, ließ auf eine Schwerpunktsetzung zugunsten der innovativen Kräfte hoffen. Ähnlich wie die Ulmer Konkurrenz, hatte auch dieser Bewerb eine relativ lange Vorgeschichte und wurde zuletzt nicht realisiert.

Bereits 1921 bewog den damaligen Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer die städtebaulich unbefriedigende Situation, daß seit dem Bau der Hängebrücke das linksrheinische Ufer mit seinen mittelalterlich strukturierten Marktplätzen keine adäquate Einbindung in den von der Brücke kommenden Verkehrsfluß aufwies, Fritz Schumacher mit der Ausarbeitung eines Konzepts zur Verbauung der Brückenrampe zu betrauen. Neben verkehrsplanerischen Aspekten, die noch zusätzlich durch erhebliche Niveauunterschiede erschwert wurden, sollte vor allem auch der dringend benötigte Raum für Büro- und Geschäftsräume geschaffen werden – selbstverständlich unter Rücksichtnahme auf die damals noch umfassend erhaltene historische Bausubstanz der Stadt. Schumachers Konzept dieser äußerst komplexen Aufgabenstellung ging von einer geschlossenen Verbauung entlang der Rampe aus, die durch zwei mächtige Querriegel miteinander verbunden war (Abbildung 123). Die Höhe der Baumassen, die in diesem Vorschlag sukzessive stadteinwärts gesteigert wird, kulminiert in zwei bereits zum Heumarkt gelegenen Hochhausbauten, der Verkehr sollte über zwei Ebenen geführt werden.[253]

Dieser zu Ende des Jahres 1921 publizierte Entwurf stieß bei der Architektenschaft auf heftige Kritik. Vor allem die zweimalige Überbauung der Rampe, die wie ein mächtiger Querriegel sowohl die sehr leicht strukturierte Hängebrücke erdrücken als auch die Sicht auf historische Bauten verstellen würde, wurde

253 F. Schumacher, Die Gestaltung des linksrheinischen Brückenkopfes in Köln, in: DBZ 1921, Nr. 96, S. 421 ff., u. Nr. 97, S. 425 ff.

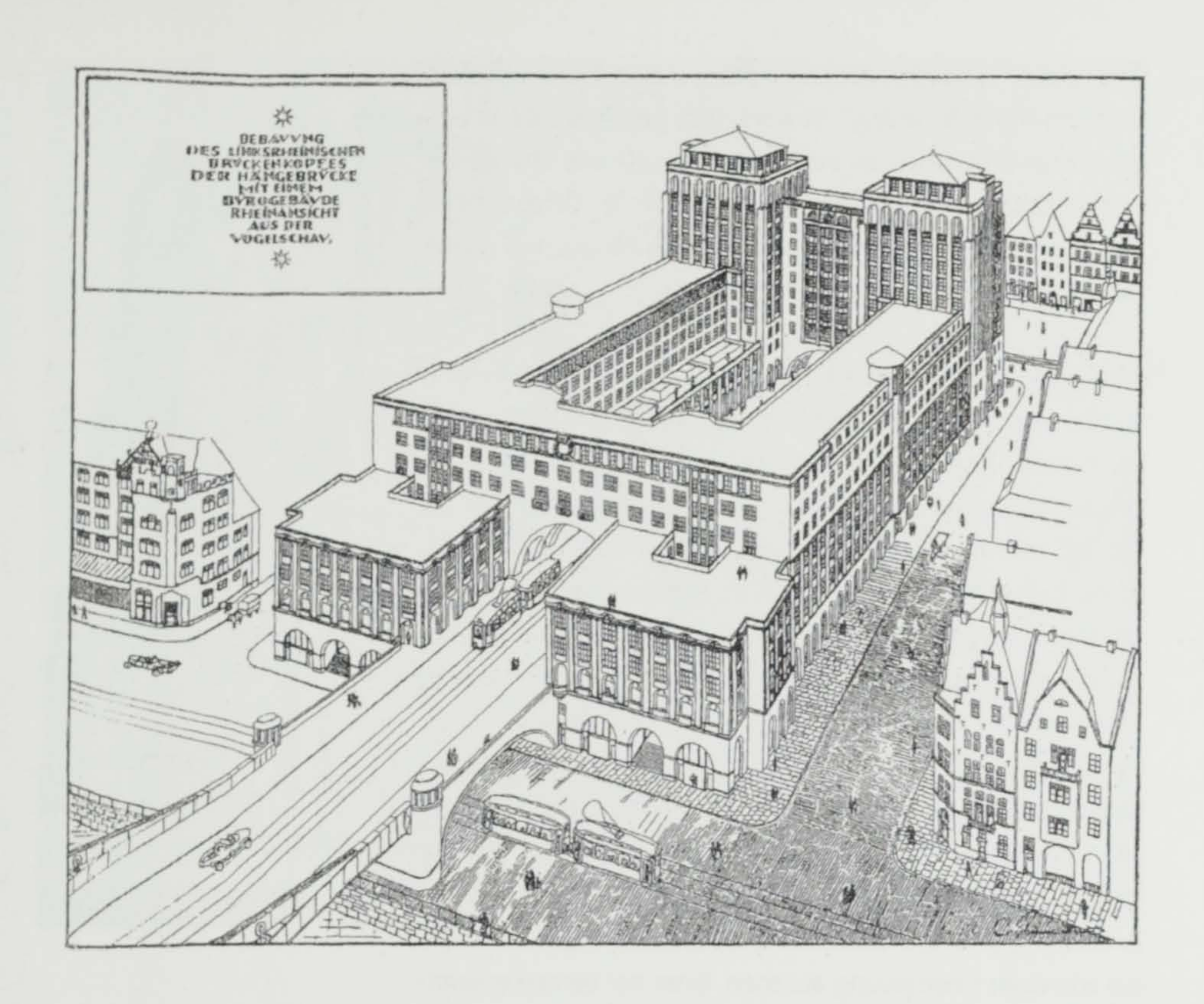



Abb. 123
F. Schumacher, Studie zur Verbauung der linksrheinischen Rampe der Kölner Hängebrücke, Perspektive, 1921 (DBZ 1921)

als eine völlig unbefriedigende Lösung empfunden, und bereits damals wurde „[...] *die Mischung von Modernität und romantischen Motiven dieses Planes eines Turmhauses mit einem stadttorartigen Brückenkopf*" als „*befremdlich*" bezeichnet.[254] Schumacher legte schließlich seinen Auftrag zurück, und Adenauer, der auf sein prestigeträchtiges Hochhausprojekt nicht verzichten wollte, schrieb 1925 unter Mitwirkung der Firma Tietz, die ihrerseits an der Schaffung von Büro- und Geschäftsräumen sehr interessiert war, einen Ideenwettbewerb aus. Die Vorgaben boten den Beteiligten einen relativ großen Spielraum, der auch großräumige Konzepte – die über das eigentliche Areal hinausgingen und in mehreren Etappen zu errichten waren – nicht ausschloß.[255] Obwohl die Beteiligung mit mehr als 400 Entwürfen ungeheuer groß war – aufgrund der Ausschreibungsmodalitäten beteiligten sich auch zahlreiche

254 Dryssen/Averhoff, Kölner Hochhauscarneval in: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst 1926, S. 90 ff.

255 G. Lampmann, Wettbewerb zur Bebauung des linksrheinischen Rampengebietes der Hängebrücke in Köln, in: Bauwelt 1926, S. 97 ff., und DBZ 1925, S. 79 f., 1926, S. 49 ff.

Österreicher –, wurden aber dennoch nur zwei Preise verliehen und acht Ankäufe getätigt. Sowohl diese große Anzahl an eingereichten Entwürfen als auch das brandaktuelle Thema des Hochhausbaus löste ein großes Interesse in der Öffentlichkeit aus, das in zahlreichen zeitgenössischen Publikationen seinen Niederschlag fand.

Paradoxerweise hielten sich jedoch die meisten der Entwürfe an das umstrittene Konzept Schumachers einer Überbauung der Rampe, insbesondere auch die beiden preisgekrönten. Ein Umstand, der großes Kopfschütteln auslöste, um so mehr, als das mit dem 1. Preis ausgezeichnete Projekt des Teams Pipping/Dunkel formal einem höchst problematischen romantisierenden Expressionismus verpflichtet war. Am anderen Ende der Bandbreite stand hingegen der mit dem 2. Preis ausgezeichnete nüchtern funktionalistische Beitrag von Puls und Richter, der allerdings gleichfalls von der Voraussetzung einer doppelten Überbauung ausging. Die damaligen anerkannten Kapazitäten, wie Max Berg, Wilhelm Kreis, Bonatz und Poelzig, gingen dahingegen leer aus oder wurden bestenfalls mit Ankäufen honoriert, obwohl die meisten Lösungen anboten, die von einer Überbauung absahen. Einer der bemerkenswertesten Entwürfe kam von Hans Scharoun, der die kurvilinearen konstruktiven Elemente der Hängebrücke in der Morphologie der Baukörper zu übernehmen suchte. Die Entscheidung der Jury wurde daher heftigst kritisiert und zuletzt auch die Intention des Bewerbs selbst in Frage gestellt, der die Schwierigkeit, baukünstlerisch ästhetische Anforderungen – nach den Kategorien der damaligen Zeit – mit städtebaulichen und ökonomischen Notwendigkeiten in Einklang zu bringen, offengelegt hatte.

Ein nicht unerheblicher Teil der österreichischen Wettbewerbsentwürfe – soweit bekannt – nahm von einer Überbauung Abstand und zeichnete sich eher durch eine formale Sachlichkeit aus, wie die Projekte von Welzenbacher, Theiss/Jaksch und A. Popp/Döllgast (ein Ankauf). Gemeinsames Element dieser Gruppe von Entwürfen war ein asymmetrisch gesetzter Hoch-

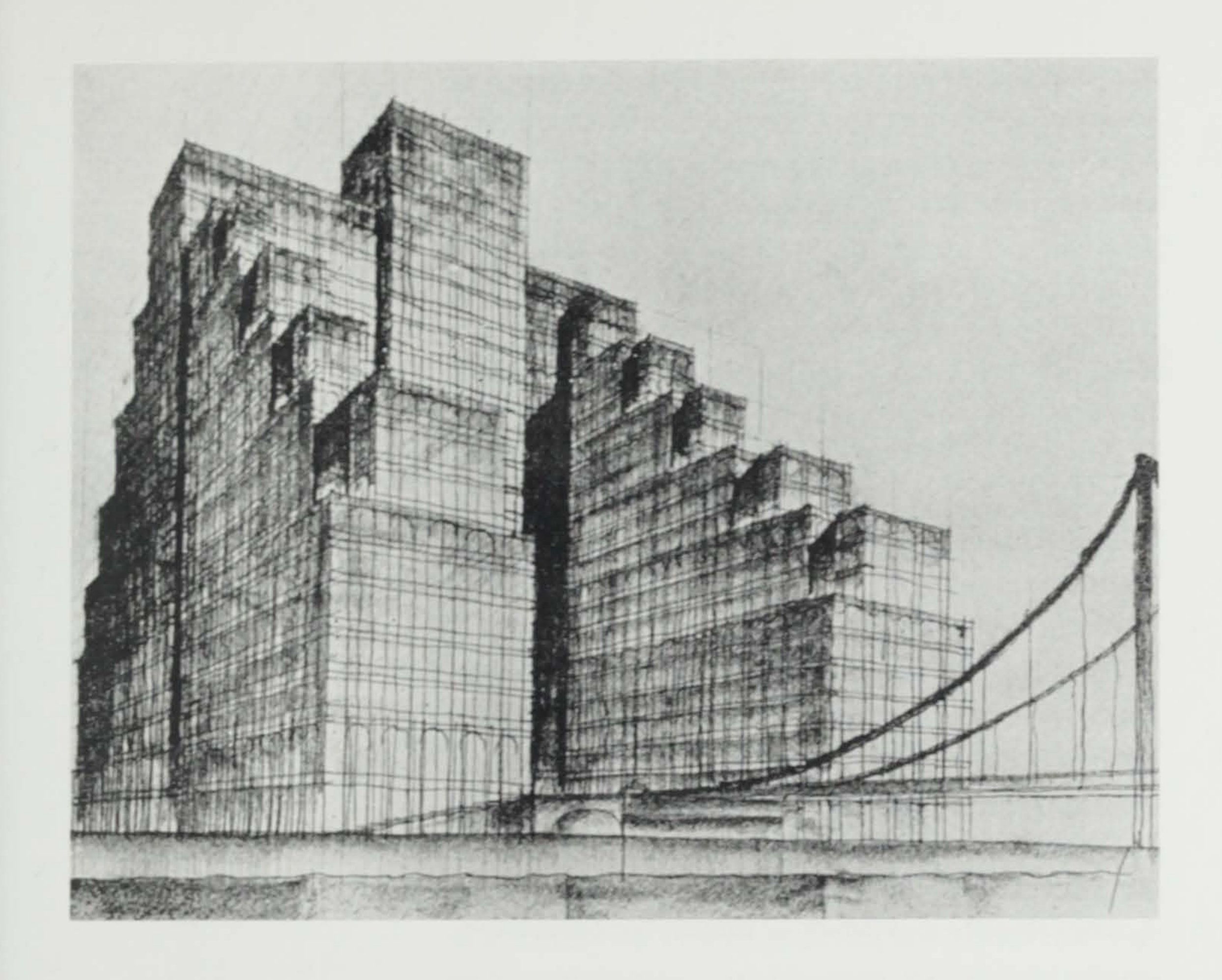


Abb. 124
Perco, Konkurrenzentwurf Köln, Perspektive, 1925 (Wasmuth's Monatshefte 1926)

hausturm.[256] Auch in diesem Fall entzog sich der Wettbewerbsbeitrag von Perco (WV 49 – Abb. 124) jeglicher Einordnung in die üblichen Kategorien. War die Beschäftigung mit dem Thema Hochhaus für die *Chicago Tribune* 1922 noch von einer eigenwilligen Antikenrezeption geprägt, so stand hier die Auseinandersetzung mit dem spätgotischen Charakter des Stadtbildes von Köln im Vordergrund, die aber mittels sachlich-modernistischer Tendenzen eine sehr eigenwillige Transformation erfährt. Indem er auf das Grundkonzept des „Stadttores" von Schumacher zurückgreift (auch Percos Entwurf sieht eine Überbauung der Rampe mit einem mächtigen turmartigen Querriegel vor), vermeidet der Architekt abermals eine strukturelle Auseinandersetzung mit dem Hochhausbau. Auch die Lenkung der Verkehrsströme über zwei Ebenen lehnt sich eng an das Schumacherkonzept an.

256 Sarnitz 1989, S. 30 ff.; Schwalm-Theiss 1986, S. 90, u. DBZ 1926, S. 54 – Über weitere österr. Beiträge siehe auch ÖBZ 1926, S. 476 ff., u. Wr. Architekten/Hubert Gessner, Wien 1932, S. 13.

Ausgangsbasis für den Entwurf Percos stellte offensichtlich die Forderung von Rehorst, die Kölner Neubauten am Rheinufer sollten das alte Motiv des Stufengiebels weiter pflegen.[257] Dieses Konzept wird auch durch die Wahl des Mottos *„Giebel"* verdeutlicht. Im Gegensatz zu einer heimattümelnden Anpassungsarchitektur wird jedoch die gesamte Baumasse in einer Art von Architecture parlante zu einem megaloman überhöhten Giebelmotiv umgeformt. Obwohl Perco in seiner Metaphorik Assoziationen mit einem spätgotischen Formenrepertoire anstrebt, ergeben sich, durch die Art der Zurückstufung und der nur schemenhaft angedeuteten Oberflächenbehandlung, durchaus Affinitäten zu den zeitgleichen Wolkenkratzerphantasien eines Hugh Ferriss; Perco läßt allerdings den charakteristischen Höhenzug des Amerikaners vermissen. Sowohl im Gesamtkonzept der Anlage als auch in der Organisation der Baumassen geht der Entwurf für Köln von einer strengen Symmetrie und Regelmäßigkeit aus, die auch die Strukturierung des umliegenden Areals prägt. Interessanterweise kam das Projekt Percos in die engere Auswahl und wurde auch als einziger der österreichischen Beiträge – neben dem angekauften von A. Popp/Döllgast – in *Wasmuth's Monatsheften* publiziert.[258]

*Konkurrenzentwürfe für die Verbauung des Bismarckplatzes in Innsbruck (WV 51) 1926 und Schmerlingplatz in Wien (WV 56 und WV 61) 1927/28 – Studie für eine städtebauliche Lösung des Karlsplatzes in Wien (WV 68) 1928/30*

Nach den großen städtebaulichen Konkurrenzen in Deutschland, die das Thema des Hochhauses mit eingeschlossen hatten, begann man sich auch in Österreich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ernsthaft mit dieser Problematik auseinanderzusetzen. Eines der spektakulärsten Projekte auf diesem Gebiet, die 1929 geplante Verbauung der Bürgerversorgungshausgründe in Wien, wurde bereits in einem anderen Zusammenhang besprochen.

257 Zit. Anm. 254.
258 Ebenda.

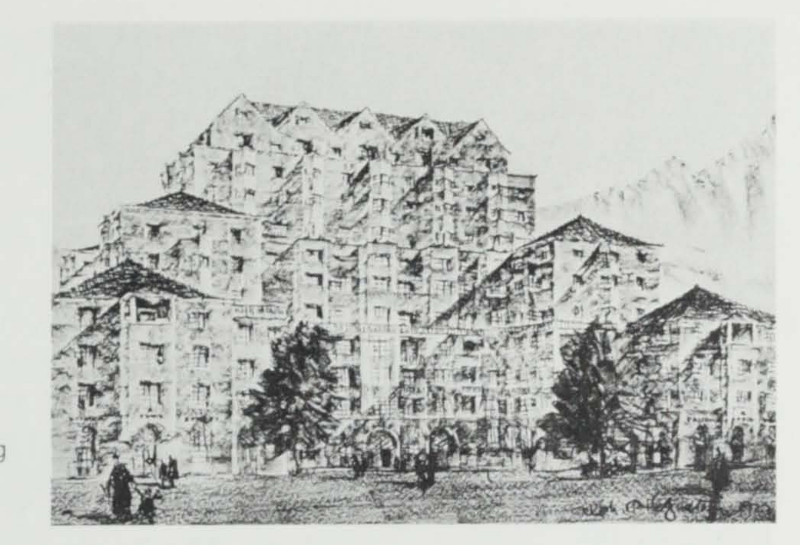


Abb. 125
Clemens Holzmeister, Konkurrenzentwurf zur Verbauung des Bismarckplatzes in Innsbruck, 1926 (Holzmeister 1976)

Jedoch bereits drei Jahre zuvor, im Frühjahr 1926, wurde eine *Konkurrenz für die Verbauung des Bismarckplatzes in Innsbruck* ausgeschrieben, die sich mit dieser Thematik befaßte. Die Auseinandersetzung mit dem neuen großstädtischen Typus des Hochhauses im alpinen Umfeld war ein besonderes Novum für die beteiligten Architekten, von denen viele aus dem Tiroler und Münchner Umkreis stammten, und führte in der Folge auch zu sehr eigenwilligen Lösungen. Während die preisgekrönten Entwürfe von Freymuth und Welzenbacher nicht überliefert sind,[259] zeigen die Projekte von Holzmeister (ein Ankauf) und Perco, wie dominant zu diesem Zeitpunkt das Paradigma der Wiener Wohnhausanlagen war. Holzmeisters Hochhausentwurf ist letztlich ein in die Höhe geschichteter *Reumann-Hof*. Anklänge an das Lokalkolorit stellen dahingegen die Laubengänge mit geböschten Pfeilern dar, ebenso sind der kubistisch durchgeformte Baukörper und der spitze Giebel bewußte Anlehnungen an die Morphologie der umliegenden Berglandschaft (Abb. 125).

Auch Perco, der während des Krieges mit diversen Tiroler Projekten befaßt gewesen und mit dem Ambiente vertraut war, versucht in seinem Entwurf eine Synthese von bodenständigen Elementen mit aktuellen modernen Tendenzen (Abb. 126).[260] Auch er übernimmt das Motiv der Laubengänge, kontrapunk-

259 DBZ 1926, S. 440 – Sarnitz führt dieses Projekt von Welzenbacher nicht an – es existiert jedoch eine Reihe von nicht identifizierten Entwürfen Welzenbachers.

260 Perco hat während seines Militärdienstes zahlreiche Skizzen mit Tiroler und insbesondere auch Innsbrucker Sujets angefertigt.

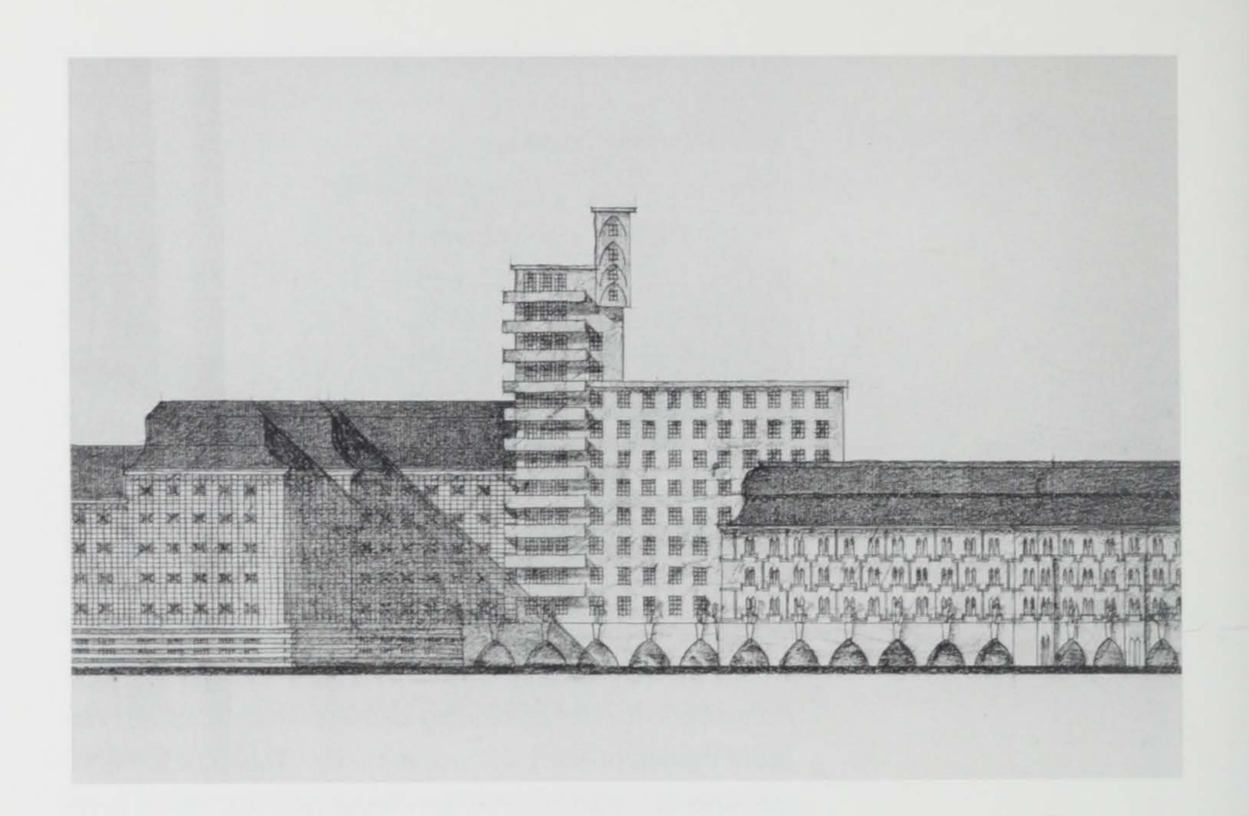


Abb. 126
Perco, Konkurrenzentwurf
Bismarckplatz Innsbruck, 1926
(Wr. St. u. L. A.)

tiert diese historisierenden Bezüge jedoch mit einem sachlich-funktional durchgeformten Baukörper, der durch einen zwölf Stockwerke hohen Eckturm akzentuiert wird. Dieser hochhausähnliche Bauteil ist von erstaunlich avantgardistischen Elementen geprägt, die in etwas abgeschwächter Weise kurze Zeit später bei den Wiener Wohnhausanlagen zum Einsatz gebracht werden. Die übereck geführten Balkons werden ein bestimmendes Motiv des *Holy-Hofes,* und der konstruktivistisch hervorkragende, asymmetrisch gesetzte Aufsatz antizipiert die Charakteristika des Uhrturmes des *Engelsplatz-Hofes*. Über eine eventuelle Prämierung dieses interessanten Projektes ist nichts bekannt.

Rund ein Jahr später kam es in Wien zu einem *Ideenwettbewerb für die Verbauung des Schmerlingplatzes*, wo gleichfalls der Typus des Hochhauses als städtebaulicher Akzent zur Diskussion stand. Es handelte sich um eine Konkurrenz voll der politischen Implikationen, die bereits die Krise der Ersten Republik reflektierten.[261] Schon kurz nach den dramatischen Er-

261 Siehe dazu auch U. Prokop, Der Wettbewerb zur Umgestaltung des Schmerlingplatzes, in: zit. Anm. 89, S. 294 ff.

eignissen des 15. Juli 1927, die zum Brand des Justizpalastes geführt hatten, wurde in der Presse die Forderung erhoben, das stark beschädigte Gebäude völlig abzureißen, die Ämter der Justizverwaltung auf andere Amtsgebäude aufzuteilen und so Neubauten, *„in denen das Großstadtleben pulsiert"*, Platz zu machen.[262] In der Folge kam es zu einer sich über Monate erstreckenden Diskussion für bzw. gegen den Abriß. Im Kontext dieser Auseinandersetzung wurden in sehr komplexer Weise politische Intentionen, städtebaulich-verkehrstechnische Überlegungen, veränderte ästhetische Kategorien und nicht zuletzt auch die unmittelbaren ökonomischen Interessen der Architektenschaft ins Spiel gebracht.

Noch im Juli schrieb der in Architekturfragen engagierte und der Sozialdemokratie nahestehende Publizist Max Ermers einen leidenschaftlichen Artikel für den Abbruch des Gebäudes: *„Die Kunstgeschichte wird dem ungeschlachten Riesenkubus von Wielemanns keine Träne nachweinen. Ungeschickt hineingestellt in einen verschnittenen Eckzwickel des ehemaligen Glacis-Kreises, ohne Rücksicht auf Verkehrs- und Städtebild, protzig in seiner erborgten falschen Pracht altdeutscher Säulen, Giebel, Voluten und Konsolen.* […] *Ohne Spur künstlerischer Gestaltung der Massen oder der Silhouette, unbrauchbar im düsteren Inneren für Amtszwecke.* […] *Es gibt Romantiker, die die Ruinen als Zeichen der Erinnerung des Bluttages und der Afterkunst der Gründerzeit erhalten sehen möchten und es gibt andere Romantiker die aus Staatsprestigegründen zu jedem Kostenpreis die Restauration dessen anstreben, was die Revolte des mißleiteten Volkes zerstört hat.* […] *Die Ruinen rufen nur böse Erinnerungen hervor, die halbverbrannten Baureste sind gefährlich, nach dem alten Grundriß und Dekorationssystem wieder aufzubauen wäre eine* künstlerische Untat *und eine Geldvergeudung. Ein moderner Grundriß hinter der alten Fassade wäre eine* ästhetische und ethische Schweinerei."[263]

Sehr bald tauchen Ideen auf, das Areal zur Errichtung einer Parkanlage, eines Hotels oder eines großen Wolkenkratzers zu nutzen. Auch der Bau eines Amtshauses wurde seitens der Ge-

262 Der Tag, 21. 7. 1927.
263 M. Ermers, Traget die Ruine ab, in: Der Tag, 28. 7. 1927.

meinde Wien – die sich gleichfalls für den Abbruch aussprach – erwogen.[264] Nachdem amtlicherseits festgestellt wurde, vorläufig keine Entscheidung über den Wiederaufbau zu treffen, schrieb die *Zentralvereinigung der Architekten Österreichs* im Spätsommer des Jahres einen Ideenwettbewerb zur Umgestaltung des Schmerlingplatzes aus, der unter Berücksichtigung städtebaulicher, baukünstlerischer und wirtschaftlicher Aspekte zu erfolgen hatte; als einziger Juror wurde Wilhelm Kreis aus Dresden eingeladen.[265]

Noch während die Konkurrenz lief, fiel jedoch die Entscheidung seitens des Bundes zugunsten des Wiederaufbaus des Justizpalastes, trotz der heftigsten Proteste der Architektenschaft.[266] Jetzt schaltete sich auch Adolf Loos in diese Kontroverse ein und bezeichnete in einem Artikel den *„Justizpalast als Fremdkörper unter den Wiener Bauten"* und forderte ebenfalls kategorisch: *„Es bleibt daher nur das eine übrig: den alten Justizpalast nicht wieder aufzubauen."*[267] Die Diskussionen und Polemiken gingen trotz des Entscheids des Bundes weiter. Vor allem Künstler und Intellektuelle engagierten sich für den Abbruch der symbolträchtigen Ruinen, um so größer war daher das Interesse, das man den Ergebnissen der Konkurrenz entgegenbrachte. Obwohl keine Geldpreise ausgesetzt waren, wurden rund 40 Projekte eingereicht. Ein Großteil der damaligen Architektenprominenz hatte sich beteiligt, der überwiegende Teil der Entwürfe befand sich auf hohem Niveau und bot bemerkenswerte innovative Ansätze.

Der Schmerlingplatz gehörte zu einer der Problemzonen, die im Zuge der Errichtung der Wiener Ringstraße entstanden waren, wo es nicht gelungen war, eine homogene Einbindung der zwischen Innenstadt und Gürtel gelegenen Bezirke zu erreichen. Bedingt durch die Schleifung des breiten Streifen des Glacis und dem Fehlen eines entsprechenden Konzeptes blieben die meisten der stadtauswärts gelegenen Platzanlagen entlang der Ringstraße im Rahmen der neuen Verbauung nur unstrukturierte Resträume und keine geschlossenen Plätze im herkömmlichen Sinn. Sowohl Otto Wagner als auch Camillo

264 Der Tag, 7. 9. 1927.
265 R. Scharff, Neugestaltung des Schmerlingplatzes nach dem Brande des Justizpalastes in Wien, in: DBZ 1928, S. 43 ff.
266 Der Tag, 11. 9. 1927.
267 A. Loos, Wr. Allg. Zeitg. 17. 9. 1927.

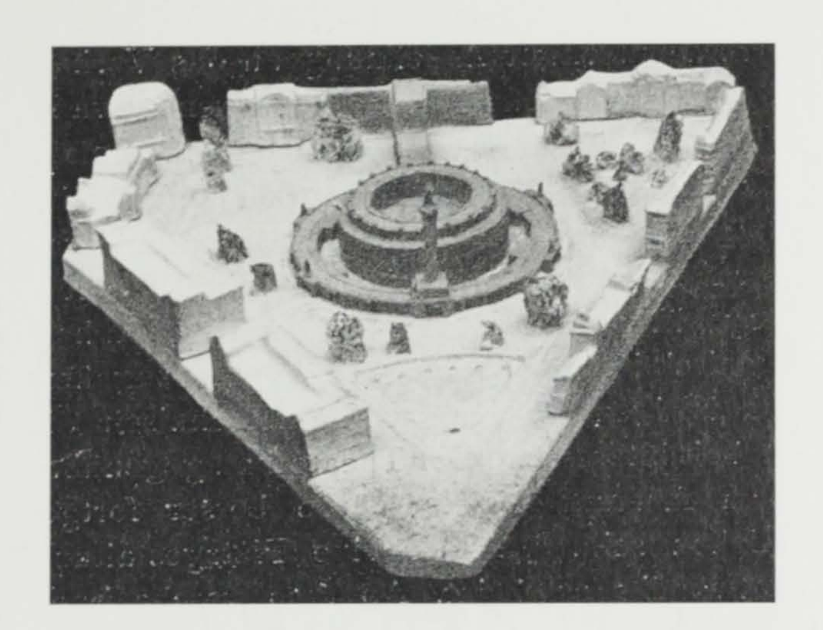


Abb. 127
Kaym/Hetmanek,
Konkurrenzentwurf Schmerlingplatz, Modell 1927 (Bau und Werkkunst 1927/28)

Sitte hatten zu ihrer Zeit bereits Kritik an diesen urbanistischen Unzulänglichkeiten geübt, und ein jeder hatte – von gänzlich entgegengesetzten städtebaulichen Vorstellungen ausgehend – die unterschiedlichsten Lösungsvorschläge angeboten. Die Auseinandersetzung mit dieser Problemstellung im Zusammenhang mit dem Abriß eines Gebäudes wie des Justizpalastes, das in mehrfacher Hinsicht – sowohl in bezug auf dessen ästhetische Qualität als auch dessen politische Symbolik – von vielen der Zeitgenossen abgelehnt wurde, stellte für die Wettbewerbsteilnehmer zweifellos eine Aufgabe dar, die einer gewissen Brisanz nicht entbehrte.

Die eingelangten Entwürfe gingen grundsätzlich von drei unterschiedlichen Konzepten aus. Der Großteil der Projekte suchte eine Lösung in der Verlagerung des Schwerpunktes der Baumassen nach rückwärts. Viele sahen einen konkav einschwingenden Querriegel als verbindendes Element von Parlament und den Wohnblocks an der Volksgartenstraße vor, zumeist wurde dieses Konzept durch eine vorgelagerte Parkanlage ergänzt. Diesem Schema entsprachen auch die preisgekrönten Beiträge von Fritz Reichl und Holzmeister/Fellerer. Eine weitere Gruppe versuchte die dreieckige Konfiguration des in Frage stehenden Areals mit einem kreisförmigen Gebäude aus-

zufüllen, wie Matouschek oder Kaym/Hetmanek. Wobei letztere bemerkenswerterweise eine Unterführung unter der Ringstraße vorsahen und damit bereits Vorstellungen der fünfziger und sechziger Jahre antizipierten (Abb. 127).[268]

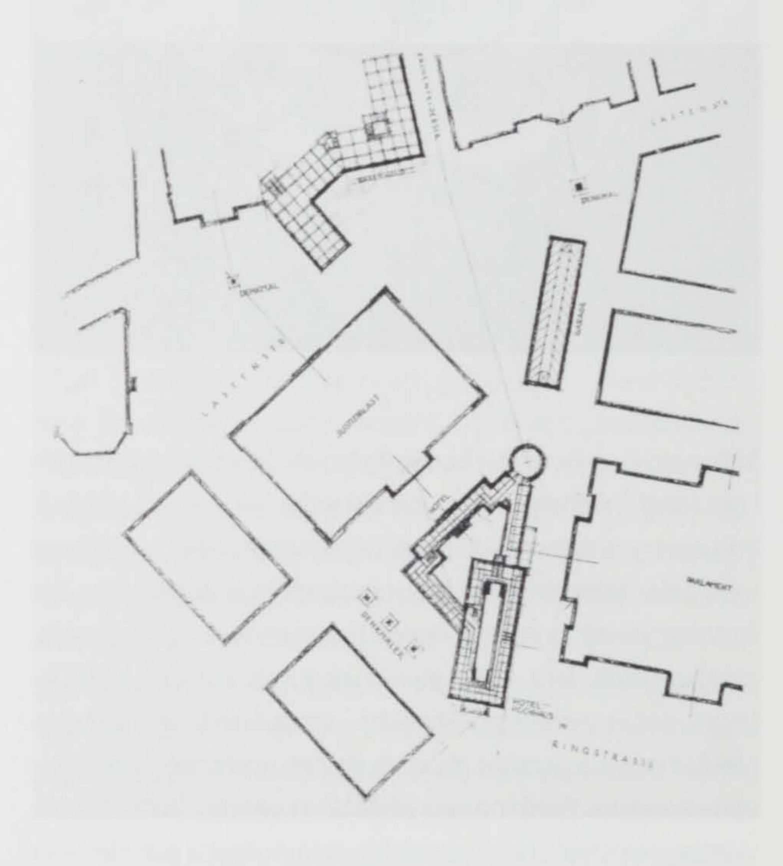


Abb. 128
Perco, Konkurrenzentwurf Schmerlingplatz, Lageplan, 1927 (Wr. St. u. L. A.)

Die dritte Gruppe versuchte die städtebauliche „Lücke" zwischen Parlament und Palais Epstein zu schließen, um eine geschlossene Verbauung entlang der Ringstraße zu erzielen. Eine Aufgabe, die um so schwieriger war, als der Straßenknick eine gelenkähnliche Lösung erforderte.[269] Diese städtebauliche Intention war auch die Ausgangsbasis von Percos Wettbewerbsprojekt (WV 56 – Abb. 128). Entgegen den Ausschreibungsvorgaben und zum Erstaunen vieler Zeitgenossen sah der Entwurf jedoch die Erhaltung des Justizpalastes vor.[270] Die an drei Seiten des Gebäudes verbliebenen Resträume – bis dahin als Parkanlagen vage definiert – werden bei diesem Konzept durch die Einfügung von drei Baublocks strukturell zueinander

268 Zit. Anm. 265; W. Kreis, Entscheidung des Preisgerichtes über Entwürfe zur Verbauung d. Schmerlingplatzes, in: Österr. Bau u. Werkkunst 1927/28, S. 76 ff., u. Architektur u. Bautechnik 1928 S. 2 ff.

269 Ebenda – In diesem Zusammenhang wurde auch das Palais Epstein als „Eiterbeule" bezeichnet, charakteristisch für die Geringschätzung der historistischen Bauten zu diesem Zeitpunkt.

270 Von allen Konkurrenzentwürfen sah außer Perco nur der von Theiss/Jaksch gleichfalls die Erhaltung des Justizpalastes vor. Seitens des Bundes wurde im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des Justizpalastes fälschlicherweise argumentiert, die Ergebnisse der Konkurrenz wären irrelevant, da kein Entwurf von der Erhaltung des Gebäudes ausgegangen wäre (Architektur u. Bautechnik 1928 , S. 41 f.).



Abb. 129
C. Sitte, Studie zur Verbauung des Platzes vor dem Justizpalast, 1889 (Sitte 1889)

in Beziehung gesetzt und bilden dadurch eine städtebauliche Klammer zwischen Museumstraße und Ring. Die Lücke an der Ringstraße wird durch ein keilförmig eingeschobenes Hotelgebäude über dreieckigem Grundriß geschlossen. Gemeinsam mit dem dahinter liegenden langgestreckten Block einer Großgarage wird dadurch eine einheitliche Straßenfront Richtung Parlament konstituiert. An der Museumstraße bildet ein Warenhaus über S-förmigem Grundriß die Überleitung in den

7. Bezirk, zusätzlich wird diese Anordnung der Baumassen durch mehrere Denkmalanlagen ergänzt, die jeweils in den Hauptachsen situiert sind.

In seinen Grundüberlegungen ging Percos Konkurrenzbeitrag letztlich von einem Konzept aus, das Camillo Sitte bereits Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet hatte (Abb. 129).[271] Auch dieser strebte eine geschlossene Verbauung entlang der Ringstraße an und schob in das Areal zwischen Justizgebäude und Parlament ein nicht näher definiertes Gebäude über dreieckigem Grundriß ein. Während Sitte dem heiklen Problem einer Funktionsbestimmung in diesem auratisierten Bereich aber auswich, intendierte Perco einen Bruch mit dem offiziellen repräsentativen Charakter der Ringstraßenbauten. In der Definition der Neubauten als „Hotelhochhaus", „Garage" und „Warenhaus" wird eine völlige Neuorientierung dieses Bereichs signalisiert. Der Architekt intendierte damit eine bewußte Profanisierung und Hinwendung zur Moderne, die sich in großstädtisch-kommerziellen und technoiden Bauaufgaben manifestiert.

Diese progressive Haltung findet auch formal ihren Niederschlag, insbesondere in dem als „Hotelhochhaus" bezeichneten Gebäude, dessen Morphologie durchaus an der zeitgenössischen Avantgarde orientiert ist. Der damals aktuelle Topos des Wolkenkratzers wird durch den zwanzigstöckigen turmartigen Abschluß des sehr differenziert gestaffelten Baukörpers thematisiert. Dennoch bleibt in sehr diffiziler Weise eine Einbindung in die bereits vorhandenen historistischen Ringstraßenbauten gewahrt (Abb. 130). Der Bau nimmt einerseits axial Bezug auf den Justizpalast und reagiert andererseits durch seine Monumentalisierung auf den ausgeprägten Horizontalismus des Parlamentsgebäudes. Auch andere Wettbewerbsentwürfe sahen Hotels oder Hochhausbauten vor, aber in keinem wagte man so provokant nahe an den sakrosankten Ringstraßenbereich heranzugehen. Für das Justizgebäude, das gegen die Ausschreibungsvorgaben erhalten bleiben sollte, war jedoch eine völlige Umgestaltung der Außenerscheinung vor-

271 C. Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889 (Nachdruck d. 3. Auflage, Wien 1972, S. 171).

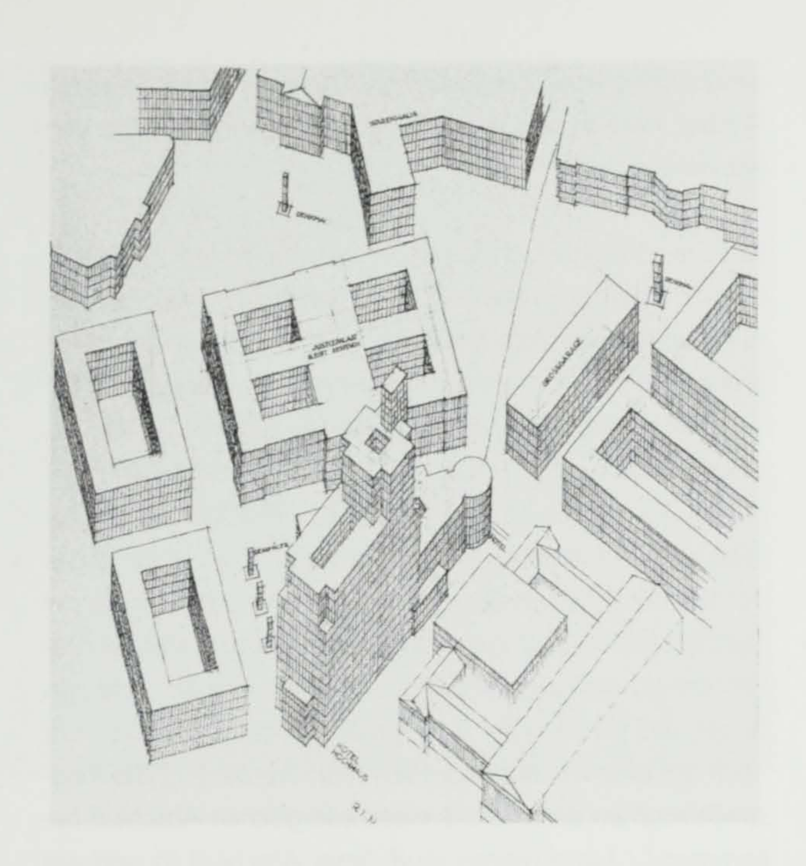


Abb. 130
Perco, Schmerlingplatz,
Perspektive, 1927
(Wr. St. u. L. A.)

gesehen. Er sollte sich nicht länger in den viel umstrittenen und damals wenig geschätzten Neorenaissanceformen präsentieren, sondern ein modernistisches Gewand in Form einer Synthese von Funktionalismus und reduziertem Klassizismus erhalten; dieses Formenrepertoire war zweifellos – obwohl sonst keine weiteren Entwürfe erhalten sind – auch für die Neubauten vorgesehen.

Dieses unerwartete eigenwillige Eintreten Percos für den Wiederaufbau des Justizpalastes brachte ihn mit einem Großteil der Wiener Architektenschaft in Konflikt und ist auch als Symptom seiner beginnenden Eigenbrötelei, die ihn allmählich in eine Isolierung führt, anzusehen. So kritisierte er in einer öffentlichen Stellungnahme die Z.V.A.Ö und deren Wettbewerbsausschreibung, die einen Abriß des Gebäudes voraussetzte, obwohl technische Untersuchungen angeblich die Intaktheit des Baus bestätigt hätten.[272] Auch seine Insensibilität, als einer der wesentlichen Architekten des Roten Wien ge-

272 Dt.-Österr. Tagesztg., 29. 11. 1927.

genüber einem von der Sozialdemokratie so negativ besetzten Symbol, löste in der Gemeindeverwaltung eine gewisse Verwunderung aus.

Perco rechtfertigte sich damit, seine Entscheidung ausschließlich nach fachlichen Überlegungen gefällt zu haben. So heißt es in einem Brief vom November des Jahres: *„Ich lege sehr großen Wert darauf Ihnen sehr verehrter Oberbaurat* [Bittner? – d. Verf.] *bezüglich meines Projektes die Gründe die mich bewogen die Lösung zu finden, welche von allen übrigen fundamental verschieden ist, darzulegen. Die Gesamtlösung war für mich eine rein städtebauliche. Die Erhaltung des Justizgebäudes war für mich, im Gegensatz zu anderen, eine Frage der Durchrechnung und keine politische. Mein städtebauliches Fundament war die Meinung, was auch Camillo Sitte verlangte, daß die an vielen Stellen zahnlückige Ringstraße, nicht noch um eine weitere Lücke vermehrt werde.* [...] *Die Ringstraße muß an dieser Stelle einen energischen Abschluß bekommen* [...] *und weiters muß dieser Abschluß so weit wie möglich gegen die Ringstraße vorgehen, damit man wirklich den Abschluß sieht und fühlt."*[273] Diese Argumentation – auch wenn sie sachlich durchaus gerechtfertigt sein mag – reflektiert gleichzeitig auch einen Rückzug auf die Position des „Fachmannes", der sich mit politischen Implikationen, welcher Art auch immer, nicht weiter auseinanderzusetzen braucht. Eine Haltung, die ihm einige Jahre später erlauben wird, seine Arbeit auch unter geänderten politischen Voraussetzungen den jeweiligen Machthabern anzubieten.

Obwohl der Wettbewerbsbeitrag Percos keinen Preis erhielt – was unter diesen Voraussetzungen nicht verwundert –, wurde das städtebauliche Konzept in einem Bericht in der DBZ als eines der schlüssigsten angesehen: *„Die Arbeit Percos, in manchen integrierenden Punkten die folgerichtigste, zeigt in ihrem befremdenden Ergebnis so recht die Unzulänglichkeit des vorgegebenen Rahmens der Aufgabe."*[274]

273 Brief von Perco an Oberbaurat Bittner (?) vom 28. 11. 1927/N. P.

274 Zit. Anm. 265.

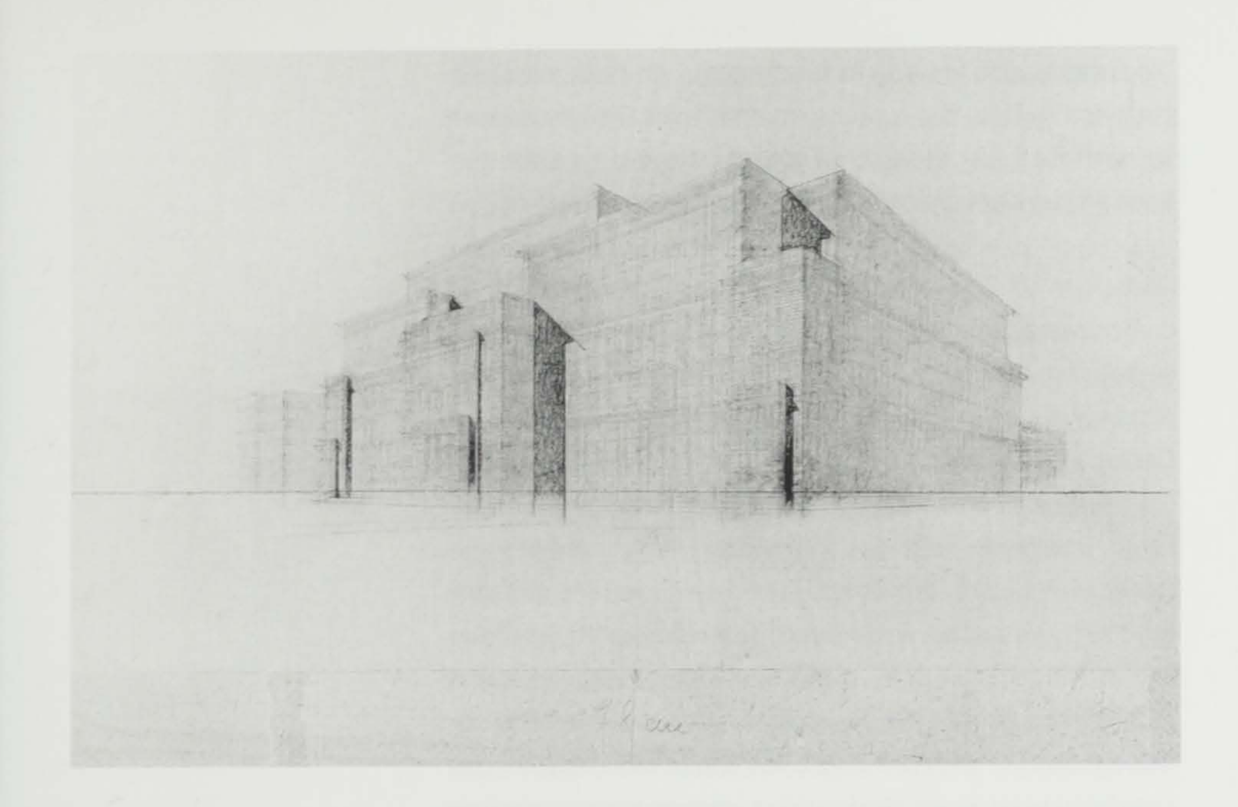


Abb. 131
Perco, Konkurrenzentwurf zur Fassadengestaltung des Justizgebäudes, 1928 (Wr. St. u. L. A.)

Alle diese Diskussionen und Überlegungen mußten aber rein theoretischer Natur bleiben, da sich der Bund relativ bald zu einem Wiederaufbau des umstrittenen Justizpalastes entschloß und damit dieses leidige Kapitel nicht so bald zu einem Ende kommen sollte. Im Frühjahr 1928 wurde seitens des zuständigen Bundesministeriums für Handel ein *Wettbewerb zur Erlangung von Fassadenentwürfen* ausgeschrieben, Vorgabe war die Wiederinstandsetzung und Aufstockung des stark beschädigten Justizgebäudes.[275] Abermals langten rund 40 Entwürfe ein, und auch diesmal beteiligte sich Perco (WV 61). Im Gegensatz zu seinem vor einem Jahr eingereichten betont funktionalistischen Projekt, bemühte er sich jetzt um eine einfühlsame Gestaltung des Dachaufbaus, die die Proportionen der alten Fassade übernahm, aber dennoch von einer nicht unwesentlichen Reduktion des historistischen Formenapparates ausging (Abb. 131).

275 ÖBZ 1928, S. 346.

Die Entscheidung fiel auffallend schnell, den 1. Preis und damit auch den Auftrag zur Ausführung erhielt der Ohmannschüler Heinrich Ried, der in seinem Entwurf jedoch nicht über den Rahmen des Konventionellen hinausging.[276]

Sozusagen als Gegenprojekt und optische Präsenz der Sozialdemokratie auf diesem geschichtsträchtigen Ort wurde jedoch, während bereits die Bauarbeiten für den Wiederaufbau des Justizgebäudes in Gang waren, seitens der Kommune das *Denkmal der Republik* errichtet, das am 12. November 1928 anläßlich der 10-Jahres-Feier eingeweiht wurde.[277] Bemerkenswerterweise geht das von Anton Hanak entworfene Denkmal in seinem Grundkonzept von drei Stelen aus. Ein ähnlich strukturiertes Denkmal an ebendieser Stelle hatte Perco bereits in seinem Entwurf für die Schmerlingplatzverbauung von 1927 vorgesehen. Es könnte in diesem Fall, wie schon bei anderen Projekten auch (siehe Villa Toscana und Bauskulptur des *Engelsplatz-Hofes*), als Niederschlag einer gewissen gegenseitigen Beeinflussung der beiden Künstler zu interpretieren sein.

Der letzte Akt fand schließlich im Sommer 1930 statt, als nach der Abtragung der Baugerüste der wiederhergestellte Justizpalast sichtbar wurde. Die unbeholfene Aufstockung von Heinrich Ried in einem völlig unzeitgemäßen Neorenaissancevokabular in kräftigen Farben und üppiger Dekoration führte zu einem Aufschrei in der Presse und der Fachwelt. Fast alle Architekten, u. a. Josef Frank und Josef Hoffmann, verurteilten diese *„Justizpalastschande“*.[278] Auch Perco exponierte sich neuerlich in dieser Angelegenheit ganz besonders. Die Gründe – neben der ästhetischen Anfechtbarkeit des wiederaufgebauten Gebäudes – waren zweifellos auch persönlicher Natur. Von Anbeginn seiner Architektenkarriere war Heinrich Ried mehrfach als Percos direkter – zumeist erfolgreicher – Konkurrent in Erscheinung getreten (siehe Konkurrenz für das Künstlerhaus in Brünn WV 9). In einem in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* veröffentlichten, äußerst polemischen Interview bezeichnete Perco den Bau als *„psychopathischen Dilettantismus“* und verurteilte die Aufstockung als „[…] *derart heterogen, daß er wie*

276 ÖBZ 1928, S. 479.

277 Siehe auch dazu J. Seiter, Politik in der Idylle, in: Das Rote Wien (Kat.), Wien 1993, S. 74 ff.

278 Der Tag, 6. 7. 1930, u. Wr. Allg. Ztg., 4. u. 6. 6. 1930 – Tatsächlich war die sog. „Justizpalastschande“ wichtig genug, um auf den Titelseiten der meisten Tageszeitungen zu prangen.

*ein Mann anmutet, der zu einem Frack einen Tirolerhut trägt"*. In demselben Artikel äußerte sich auch der Kunsthistoriker Bruno Grimschitz äußerst abfällig über den Ausbau.[279] In der Folge klagte Ried sowohl Perco als auch Grimschitz, nach einer halbherzigen Entschuldigung Percos kam es jedoch zu keiner Verurteilung.[280]

Im Zusammenhang mit den Diskussionen über den mißglückten Wiederaufbau des Justizpalastes forderte Max Ermers, als interne architektonische Kontrollinstanz, die Gründung eines *„Otto Wagner Aeropag"*, um zukünftig solche architektonischen Katastrophen zu vermeiden.[281] Diese von Ermers initiierte Idee eines *Aeropag* wurde auch von Perco aufgenommen und beschäftigte ihn über Jahre hinaus, immer wieder fühlte er sich bemüßigt, neue Statuten auszuarbeiten, um so mehr, als er 1934 sein Jusstudium abgeschlossen hatte und sich dadurch besonders autorisiert fühlte. Im Sinne des elitären Anspruches der Wagnerschule konzipierte Perco 1934 das Organisationsschema einer ordensähnlichen Gemeinschaft mit einem ausgeprägt hierarchischen Aufbau. Die Gliederung sollte in *„Freunde, Brüder und Schüler"* erfolgen, die nach der Ablieferung eines „Meisterstückes" (einer Architekturphantasie) den Rang eines „Meisters" erhalten sollten, während die Leitung einem „Führer" (sic!) vorbehalten war.[282] Aufbauend sowohl auf den Errungenschaften Otto Wagners als auch auf den klassischen Vertretern des Wiener Historismus (wie u. a. Sicardsburg/Van der Nüll, Hansen, Schmidt, Carl König und Ohmann), sollte aber auch die „volkstümliche" und „griechisch-römische Kultur" als Grundlage nicht vergessen werden.[283]

Neben Percos persönlicher Krise, die sich in einem zunehmenden Realitätsverlust und Querköpfigkeit manifestiert (bezeichnenderweise tritt er der *„Vereinigung der Schüler Otto Wagners"*, die sich bereits 1930 etabliert hat, erst in den späten dreißiger Jahren bei), reflektiert dieser Entwurf aber auch in gewisser Weise das zerrissene Weltbild vieler bürgerlicher Konservativer dieser Zeit. Dem allgemeinen Kulturpessimismus entsprechend, wird die Lösung der komplexen Probleme einer

279 Wr. Allg. Zeitg., 4. 6. 1930.
280 Wr. Mittagszeitg., 29. 6. 1930, u. Wr. Allg. Zeitg., 21. 6. 1930.
281 Wr. Allg. Zeitg., 6. 6. 1930.
282 Perco, Statutenentwurf des Architekturaeropag, 19. 1. 1934/N. P.
283 Ebenda.

modernen Gesellschaft in den Vorbildern der Vergangenheit gesucht, die schließlich den Weg für autoritäre und totalitäre Systeme bereiten.

Ein weiteres bemerkenswertes städtebauliches Projekt gegen Ende der zwanziger Jahre stellt auch Percos *Studie einer Karlsplatzverbauung* dar (WV 68), die er aus eigener Initiative angefertigt und in einem *Memorandum* 1930 der Gemeinde Wien, aus Dankbarkeit für die Auftragserteilung der Planung des *Engelsplatz-Hofes*, gewidmet hat. Die Bedeutung der Studie wird durch die Behauptung, sich mehr als fünf Jahre mit dieser Problematik befaßt zu haben, besonders hervorgehoben. Obwohl sich einige grundsätzliche Überlegungen, die auch bereits von anderen Architekten in diesem Zusammenhang ausformuliert worden waren, herauskristallisieren lassen, steht aber dieser Entwurf dennoch außerhalb all dessen, was bis dahin zur Lösung dieses Platzes angeboten worden war.[284]

Der Karlsplatz stellte seit dem Ausbau der Ringstraße eine der kritischen städtebaulichen Zonen dar, deren Problematik bereits im Zusammenhang mit dem Schmerlingplatz dargelegt wurde. Seit den späten achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts diente er als Experimentierfeld der theoretischen Überlegungen nahezu aller Wiener Architekten. Ganz besonders ins Zentrum des öffentlichen Interesses geriet der Platz und seine städtebaulich prekäre Situation im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durch die Planung eines Städtischen Museums, bei der sich Otto Wagner ganz besonders engagiert hatte.[285] Nachdem dieses Vorhaben noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum Scheitern gekommen war, rückte der Platz etwas außerhalb des Interesses. Erst Ende der zwanziger Jahre tauchten wieder mehrere Projekte zur Lösung dieser Problemzone auf, in deren Kontext auch die Studie Percos zu sehen ist.

In der Erkenntnis der grundsätzlichen Problematik des Karlsplatzes als unstrukturierter Restraum, der nicht durch Platzwände abgeschlossen wird, sondern sozusagen schwimmend in die verbaute Umgebung eingebettet liegt, spricht Perco in

284 Perco, Memorandum zur Perco'schen Karlsplatzlösung, 28. 7. 1930/N. P.
285 Siehe dazu Haiko 1988.



Abb. 132
Perco, Studie zur Karlsplatzlösung, Perspektive, 1930 (Wr. St. u. L. A.)

seinem *Memorandum* von einer *„unverbauten Gegend"*, die nicht eigentlich die Bezeichnung Platz verdiene. Seine weiteren Kritikpunkte sind vor allem die schlechte städtebauliche Einbindung der Karlskirche und die ungünstige Organisation der Verkehrsströme.[286] In seiner Studie, die einen Lösungsvorschlag zu all diesen Problemen bieten will, greift Perco wieder die zu Beginn des Jahrhunderts entstandene Idee der Errichtung eines Museumsgebäudes als südöstlicher Abschluß des Platzes auf, geht aber sonst von allen bis dahin ausgearbeiteten städtebaulichen Konzepten weitgehend ab (Abb. 132). Sowohl der Verzicht auf eine große, auf die Karlskirche zuführenden Achse als auch der Vorschlag einer dichten Verbauung des Areals gehen von einem völlig neuen Ansatz aus. Demgegenüber war für Otto Wagner und auch die meisten anderen Projektanten die Freihaltung des Platzes stets eine *„Conditio sine qua non"* gewesen.[287]

286 Zit. Anm. 284.

Durch eine entsprechende Situierung der einzelnen Baublocks kommt es in der Studie Percos zu einer völlig neuen Strukturierung des Areals, die zu einer Ausformung von drei getrennten – in sich geschlossenen – Platzanlagen führt. Gleichzeitig wird jedoch auch auf eine harmonische Einbindung des bereits vorhandenen Straßensystems Rücksicht genommen. Sowohl die rasterartige Anordnung der Baublocks als auch die grundsätzliche Überlegung, das Gebiet durch mehrere getrennte Plätze zu gliedern, lassen den Einfluß Otto Wagners spüren. Dieser war bereits in seinem allerfrühesten Konzept 1892, im Rahmen einer *Studie zur Regulierung der Elisabeth-Brücke*, von ähnlichen Überlegungen ausgegangen,[288] die jetzt jedoch von Perco neu ausformuliert werden.

Die städtebauliche Situation der Karlskirche wird durch den Wegfall einer monumentalen Achse völlig verändert. Dadurch verliert der Bau seine Bedeutung als zentraler Bezugspunkt des gesamten Areals; eine der Grundvoraussetzungen der meisten Karlsplatzprojekte, die jedoch infolge der seitlichen Situierung der Kirche stets scheitern mußten. Die Kirche wird in der Studie Percos vom barocken Point de vue zum Zentrum einer in sich geschlossenen Platzanlage, die ihrerseits wieder nur ein Teil im Organisationsschema des gesamten Areals darstellt. Den Raumplatz vor der Kirche konstituieren zwei getrennt liegende Museumsgebäude, wobei das eine annähernd der seinerzeitigen Situierung des Museumsprojektes von Otto Wagner folgt, während der zweite Baublock gegenüber der Kirchenfassade zu liegen kommt und den Platz gegen Norden abschließt. In der Art der Konfiguration dieses zweiten Komplexes, über einem dreieckigen Grundriß mit der Akzentuierung des spitzen Winkels durch einen zylindrischen Bauteil, sind die Affinitäten mit dem Hotelhochhaus in Percos *Schmerlingplatzprojekt* von 1927 (WV 56) unübersehbar.

Der zweite, gänzlich neue Ansatz der Studie ging von der Schaffung einer monumentalen Stadtachse in der Ausrichtung Kärntner Straße – Wiedner Hauptstraße aus, die jetzt den städtebaulichen Gegenakzent zur Karlskirche bilden soll. Darauf

287 Haiko 1988, S. 19.
288 Ebenda, S. 16.

spielt auch das Motiv der Exedra der monumentalen Toranlage auf der Höhe der Lothringerstraße am Beginn der Achse an, die den imperialen Gestus der Kirche aufnimmt. Diesem barocken städtebaulichen Thema setzt Perco allerdings zwei pylonenartige Hochhaustürme als Symbol der modernen Großstadt antithetisch entgegen, unterstrichen noch durch deren urban-profane Funktionsbestimmung „Kaufhaus, Büros und Hotel".[289]

Mit dieser sehr affirmativen Aufarbeitung des Themas Großstadt und seiner radikalen Ablehnung des städtischen Natursurrogats eines städtischen Parks – eine häufige Verlegenheitslösung für Platzanlagen – lassen Percos Vorstellungen sowohl ihre Wurzeln in den megalomanen urbanen Projekten der Wagnerschule spüren, als auch eine Annäherung an den für die zwanziger Jahre signifikanten expressionistischen Topos der Metropolis.

Wie bereits erwähnt, entstanden zu dieser Zeit noch weitere Karlsplatzprojekte, die in der Nähe zu Percos Studie zu sehen sind. Die Idee der Betonung des Beginns der Wiedner Hauptstraße als besonderer städtebaulicher Akzent taucht auch in Josef Hoffmanns *Projekt einer Kunst- und Ausstellungshalle* von 1928/29 auf, wo gleichfalls ein – allerdings seitlich gesetzter – gläserner Hochhausturm vorgesehen war.[290] Unmittelbaren Bezug auf die Ideen Percos nimmt einige Jahre später auch Leopold Bauer, wenn er 1937 in einer *„Dem österreichischen Vaterland"* gewidmeten Studie in seiner charakteristischen Formensprache einen gigantischen Torturm als Abschluß der Kärntner Straße entwirft. Die ungewöhnliche Funktionsbestimmung des Gebäudes als „Hochhaus mit Kirche im obersten Stock" entspricht in Bauers Entwurf der damals aktuellen ambivalenten Kulturpolitik des Ständestaates zwischen konservativem Klerikalismus und zögerlichem Anspruch an Modernität.[291]

289 Perco, erläuternde Bezeichnungen der Perspektive.

290 Sekler 1986 (WV 287), S. 410, und U. Prokop, Josef Hoffmann, Kunst- und Ausstellungshalle am Karlsplatz, in: zit. Anm. 89, S. 300 f.

291 Kat. d. 153. Ausstllg. d. Vereinigung bildender Künstler Wiens, 1939, S. 14, und M. Kristan, Leopold Bauer 1934, Hochhaus „Freiheit dem Vaterland" am Karlsplatz, in: Das ungebaute Wien, siehe Anm. 290, S. 322 f.

**Repräsentations- und öffentliche Bauten Die versuchte Synthese von Tradition und Funktion**

Neben den großen umfassenden städtebaulichen Entwürfen Percos entstanden im ersten Jahrzehnt der Zwischenkriegszeit auch eine Reihe von Wettbewerbsbeiträgen für Bauten mit öffentlichem, oft auch sehr repräsentativem Anspruch, die die Problematik einer Suche nach einer adäquaten Formensprache manifest werden lassen. Vor allem die Projekte aus den frühen zwanziger Jahren reflektieren in signifikanter Weise die Heterogenität des gestalterischen Bemühens Percos. Die Bandbreite reicht von Rückgriffen auf Kriterien, wie sie in den Jahren vor dem Weltkrieg ausformuliert worden waren, bis zu einer schrittweisen Annäherung an die zeitgenössischen aktuellen Tendenzen in einer sehr persönlichen Umsetzung. Ähnlich wie bei den städtebaulichen Konkurrenzen, wurden einige der Beiträge durch Preise ausgezeichnet oder zumindest in der Fachliteratur lobend hervorgehoben, zur Realisation gelangte gleichfalls keiner.

*Konkurrenzentwürfe für ein Reiterclubhaus in Barcelona (WV 38) 1920 – ein Kurhaus und Sanatorium in Tobelbad (WV 42) 1921/22 und ein Konzert- und Theaterhaus in Olmütz/ Olomouc (WV 48) 1925*

Nachdem Perco 1919 aus italienischer Kriegsgefangenschaft nach Wien heimgekehrt war, beteiligte er sich erstmals im Sommer 1920 wieder an einer international ausgeschriebenen *Konkurrenz für ein Reiterclubhaus in Barcelona*. Obwohl die Wettbewerbsbedingungen nicht ganz den üblichen Normen entsprachen, beschloß die Z. V. A. Ö. – der damaligen Notsituation der Architekten Rechnung tragend –, einen Vorwettbewerb für dieses Projekt abzuhalten, in dessen Rahmen zwölf Entwürfe honoriert werden sollten, finanziert aus dem Betrag einer schwedischen Unterstützungssumme.[292]

292 ZÖIAV, Juli 1920.

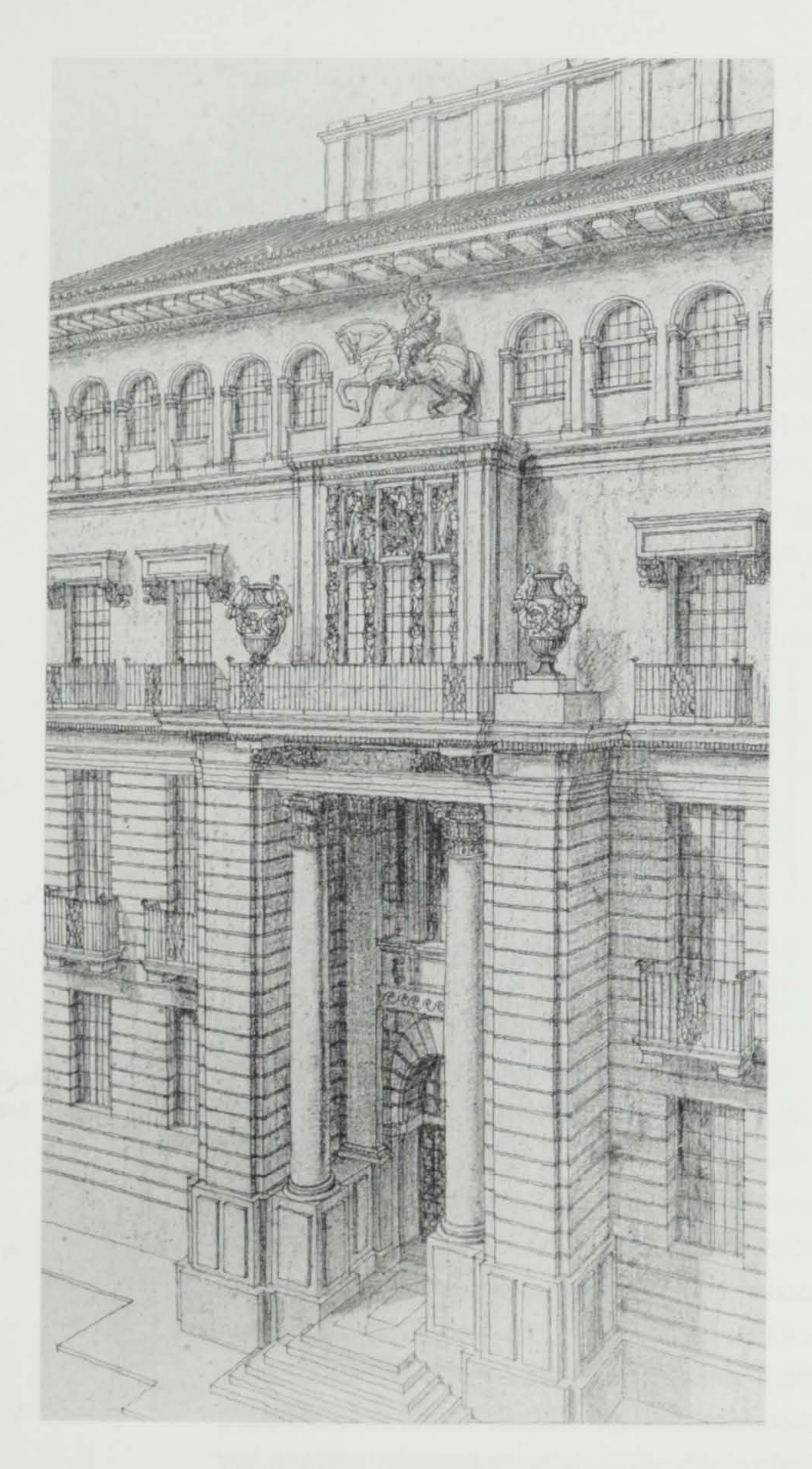


Abb. 133
Perco, Konkurrenzentwurf für ein Reiterclubhaus in Barcelona, Perspektive, 1920 (Wr. St. u. L. A.)

Für Rudolf Perco bedeutete die Beschäftigung mit dem Thema Club- oder Vereinshaus ein unmittelbares Wiederanknüpfen an die Projekte der Vorkriegszeit, insbesondere an sein Konkurrenzprojekt für das *Deutsche Kasino in Prag* 1913 (WV 25), das sowohl in einigen Bereichen der Organisationsstruktur als auch formal die Ausgangsbasis für diesen Wettbewerbsbeitrag darstellt. Ähnlich wie beim Entwurf für Prag, ist das Vokabular auch bei diesem Projekt von einem sehr freien assoziativen Umgang mit historischen Stilen geprägt, wobei es jedoch zu modernistischen Transformationen kommt. Insbesondere die der Repräsentation verpflichtete Straßenfront zeichnet sich durch die Übernahme von Renaissanceelementen aus. Die Affinität zur Tradition Otto Wagners – im konkreten Fall der Stadtbahngebäude – ist offensichtlich (Abb. 133).

Wesentlich bemerkenswerter als die letztlich doch sehr retardierende formale Durchgestaltung ist jedoch die Raumorganisation des Gebäudes, dessen vielfältige funktionelle Ansprüche in sehr phantasievoller Weise gelöst werden und zum Teil auch völlig neue Ansätze zeigen. Perco ging in seinem Konzept von zwei Baukörpern mit unterschiedlichen Höhendimensionen aus, die durch den im Parterre gelegenen zentralen sog. Cerclesaal miteinander verbunden sind. Der rückwärtige niedrigere Trakt war dem Theatersaal vorbehalten, dessen Verdachung zugleich auch als Terrasse des straßenseitig gelegenen, wesentlich höheren, mehrgeschoßigen Hauptgebäudes dient. Im Zentrum dieses vorderen Abschnitts ist eine alle Geschoße durchziehende glasüberdeckte Halle situiert, um die herum alle anderen Räumlichkeiten angeordnet werden. Perco greift hier auf den Typus des hypaithralen Raumes zurück, wie er sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Repräsentations- und vor allem Warenhausbauten entwickelt hatte: Die Halle diente als wichtige Lichtquelle, und von hier aus waren die weiterführenden Treppen zugänglich.

Neben den obligatorischen Clubräumen, diversen Restaurants, einer Bibliothek, einem Theater, Spielsälen usf, mußte der Architekt erstmals auch den Anforderungen eines neuen Ver-

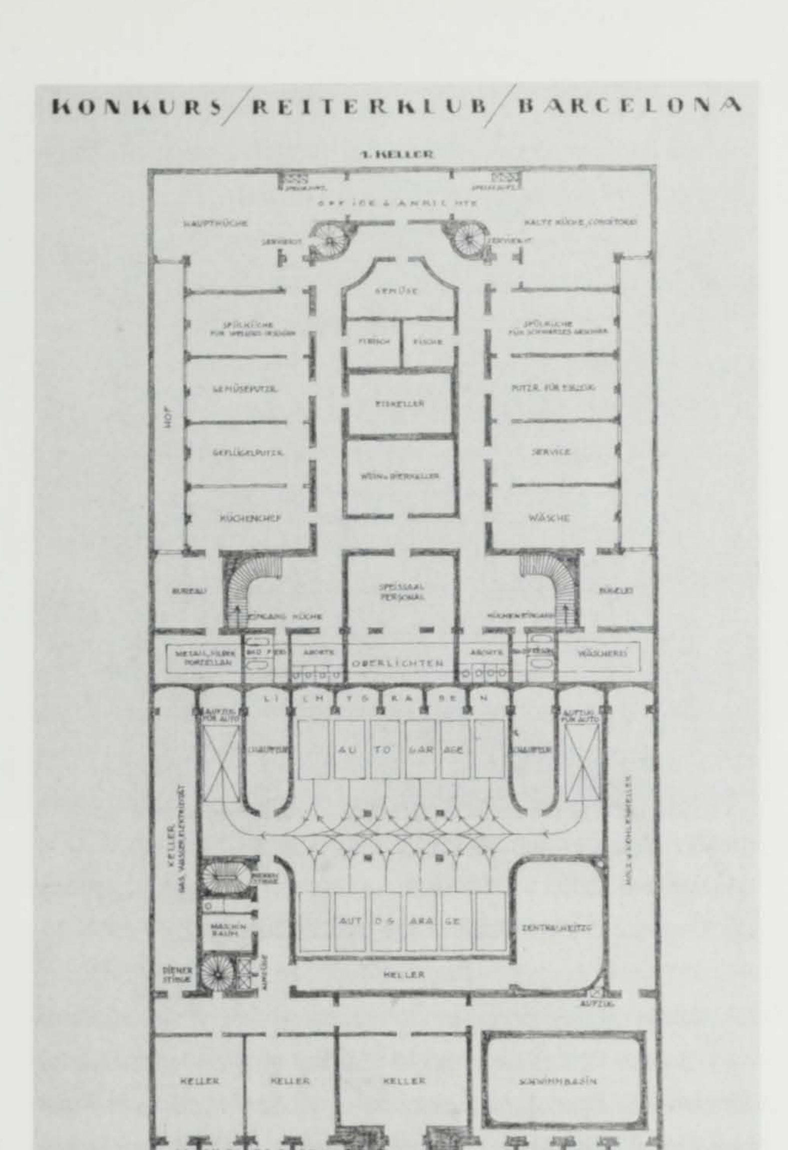



Abb. 134
Perco, Reiterclubhaus in Barcelona, Grundriß
(Wr. St. u. L. A.)

kehrszeitalters Rechnung tragen und Einfahrten und Garagenplätze für Autos in seinen Entwurf mit einbeziehen. Die damit verbundene Raumorganisation mußte daher auf diese Bewegungsabläufe ausgerichtet sein. Dem konservativ repräsentativen Anspruch entsprechend, werden die Einfahrten an den äußersten Seiten der Straßenfront situiert und damit ihre Funktion kaschiert. Von jeder der beiden Einfahrten führt jeweils eine Rampe in das Tiefparterre, von wo die Autos mittels zweier Lifte in die über drei Kellergeschoße verteilten Garagenplätze weitertransportiert werden. Diese – für die damalige

Zeit – erstaunlich progressive und platzsparende Idee macht weitere Rampen überflüssig und ist tatsächlich erst viel später im Garagenbau in Anwendung gekommen ist (Abb. 134). Neben den zentralen technischen Einrichtungen waren in den Kellern noch Magazine, Weinlager und ähnliches vorgesehen. Ein überdachtes Schwimmbecken sollte die Freizeiteinrichtungen ergänzen. Die großen repräsentativen Gesellschaftsräume sind im Parterre untergebracht. Über großzügige Treppenanlagen bzw. Personenaufzüge, gelangt man in den 1. Stock, wo sich die intimeren Clubräume befinden. Der 2. Stock ist den Verwaltungsräumlichkeiten und der Bibliothek vorbehalten, der oberste den Appartements für die Clubmitglieder.

Die Lösung dieser vielfältigen Funktionsbereiche in einer überzeugend klaren und logischen Anordnung scheint auch die Entscheidungsträger der Z. V. A. Ö. dazu bewogen zu haben, Percos Projekt unter die zwölf honorierten (u. a. Hegele, Baumgarten/Hofbauer, Krauss/Tölk u. Ohmann) einzureihen.[293] Über das weitere Schicksal der österreichischen Beiträge ist, infolge der ungenügenden Quellenlage, nichts bekannt.

Gleichfalls dieser retardierenden romantischen Phase zuzuordnen ist auch Percos rund ein Jahr später entstandener *Entwurf für den Bau eines Kurhauses und eines Sanatoriums in Tobelbad* (WV 42) bei Graz. Obwohl dieses Projekt 1921 von einem Privaten, dem Eigentümer des Kurhauses A. Scholl, ausgeschrieben wurde, war die Beteiligung dennoch sehr prominent, u. a. nahmen Robert Oerley und Clemens Holzmeister teil.[294]

Wie viele der Projekte Percos aus den frühen zwanziger Jahren ist auch dieses einem aufwendig üppigen Neohistorismus verpflichtet, als ob der Künstler in eine Gegenwelt zum kargen Nachkriegsalltag flüchten wollte (Abb. 135). Der Entwurf ist von einem neobarocken Kurbadstil geprägt, wie er sich noch in der Zeit vor dem Weltkrieg großer Beliebtheit erfreute. Insbesondere das um 1910 im Kurort Gräfenberg (Jesenik) errichtete Santoriumsgebäude von Leopold Bauer könnte hier als Orientierungshilfe gedient haben. Der Charakter einer

293 DBZ 1920, S. 424.
294 ZÖIAV 1921, S. 111.

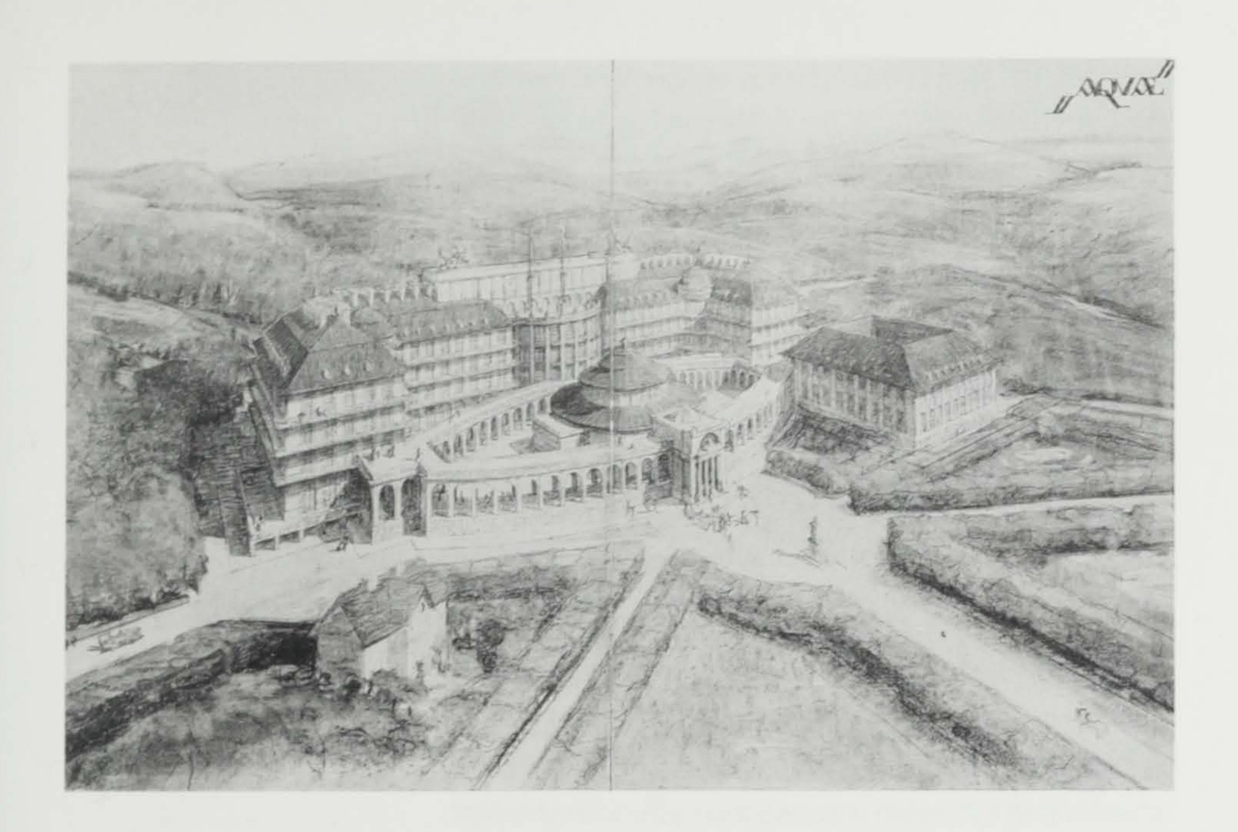


Abb. 135
Perco, Konkurrenzentwurf
für ein Kurhaus und Sanatorium
in Tobelbad, Perspektive, 1921
(Wr. St. u. L. A.)

barocken Schloßanlage wird in Percos Konzept durch die Einbeziehung der gärtnerischen Ausgestaltung der Gesamtanlage noch besonders unterstrichen. Dieser Tendenz folgt auch die Morphologie des Kurgebäudes mit Ehrenhof und einem vorschwingenden Mittelrisalit. Der zylindrische Baukörper der Konzerthalle, der in die schwingende Kurvatur der Kolonnaden eingebettet liegt, konstituiert mit der kleinen Trinkhalle die Hauptachse. Die Neigung Percos, aufwendig durchgearbeitete Perspektivzeichnungen schon in die Nähe von autonomen Kunstwerken zu rücken, läßt sich auch hier beobachten. Detailpläne dieses Projektes haben sich nicht erhalten, auch über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

Rund drei Jahre später beteiligte sich der Architekt an der *Konkurrenz für ein Theater und Konzerthaus in Olmütz/Olomouc* in der damaligen ČSR. Dieser Entwurf ist insofern von Bedeutung, als er einen nicht unwesentlichen Schritt in der Entwicklung des Künstlers darstellt: Er läßt eine allmähliche Klärung und Beruhigung des gestalterischen Vokabulars

anklingen, das noch in den frühen zwanziger Jahren von einer extremen Heterogenität bis hin zur Orientierungslosigkeit geprägt war. In einer tastenden Suche nach neuen Ausdrucksformen, die von anscheinend so gegensätzlichen Parametern wie Klassizismus, Neobarock und Kubismus geprägt sind, kommt es jetzt allmählich zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit aktuellen Strömungen.

Die Voraussetzungen des Bewerbes waren jedoch von sehr starken ökonomischen Zwängen geprägt. Nachdem der Verein *„Deutsches Haus"* 1924 ein aus der Vorkriegszeit stammendes Ausstellungsgebäude erworben hatte, wurde im folgenden Jahr ein Wettbewerb zum Um- und Ausbau des Gebäudes für Theater und Konzertzwecke für deutsche Architekten ausgeschrieben.[295] Die Vorgaben waren sehr komplex, insofern als es sich hier um keinen Neubau, sondern um die Adaption eines bereits bestehenden Gebäudes handelte, das den unterschiedlichsten kulturellen und gastronomischen Einrichtungen Rechnung zu tragen hatte. Zusätzlich erschwerend war die Forderung nach einem stufenweisen Ausbau in Hinblick auf die beschränkten ökonomischen Möglichkeiten des Vereines.

Die Herkunft der Wettbewerbsteilnehmer reflektierte noch in einem gewissen Grad die soziale und personelle Kontinuität der Monarchie. Die Beteiligung aus Deutschland war relativ gering, neben einigen lokalen Architekten hatten sich vor allem in Wien tätige Künstler engagiert. Einige von ihnen, wie Rudolf Krausz oder Jacques Groag, die aus den ehemaligen böhmischen oder mährischen Kronländern stammten, waren auch weiterhin in der damaligen ČSR tätig, so daß die Kontakte nicht abgerissen waren; vielleicht mit ein Grund, daß gerade deren Entwürfe preisgekrönt wurden.[296] Infolge der schlechten Quellenlage dieser Konkurrenz ist es besonders bedauerlich, daß der Beitrag von Jacques Groag, der als Loosschüler und Mitarbeiter kurze Zeit später an dem Wiener Projekt des sog. Palais Wittgenstein beteiligt war, verlorengegangen ist. Weitere prominente österreichische Teilnehmer waren Erich Boltenstern und Lois Welzenbacher; letzterer erhielt für seinen Entwurf, der

295 Der Bau war 1907 anläßlich der 3. Industrie- u. Gewerbeausstellung nach Plänen des Wiener Architekten Siegfried Krämer errichtet worden; freundliche Auskunft von P. Zatloukal u. Bauwelt 1925, S. 667.

296 ZÖIAV 1925, S. 425.




Abb. 136
Perco, Konzerthaus Olmütz/
Olomouc, Perspektive 1925
(Wr. St. u. L. A.)

bereits die für ihn charakteristischen geschwungenen organischen Formen aufweist, einen 4. Preis – es war einer der wenigen Beiträge, der in der zeitgenössischen Fachliteratur veröffentlicht wurde.[297]

Percos Projekt wurde nicht prämiert, ein Grund dafür könnte in der fehlenden klaren Raumdisposition liegen, sonst oft ein Qualitätsmerkmal seiner Entwürfe. Den komplizierten Anforderungen der Ausschreibung entsprechend, versuchte er die beiden wichtigsten Funktionen auf zwei Ebenen aufzuteilen: den gastronomischen Bereich mit einer anschließenden Terrasse im Parterre, die Räumlichkeiten für kulturelle Veranstaltungen mit dem Aufführungssaal in den 1. Stock. Diese Funktionstrennung sollte auch mittels zweier völlig voneinander getrennt liegender Eingänge an der Haupt- bzw. Nebenfront visualisiert werden (Abb. 136).

Den formalen Wandel und Umbruch, der für diesen Zeitraum prägend ist, reflektiert nicht zuletzt auch der Umstand, daß Perco zwei Fassungen ausarbeitete, wobei die spätere von einer kompakteren kubischen Geschlossenheit in der Durchformung der Massen gekennzeichnet ist, die insbesondere durch den Einsatz eines Flachdaches unterstrichen wird. Auch die Zeichentechnik der perspektivischen Darstellung löst sich von der

297 Der Baumeister 1927, S. 288.

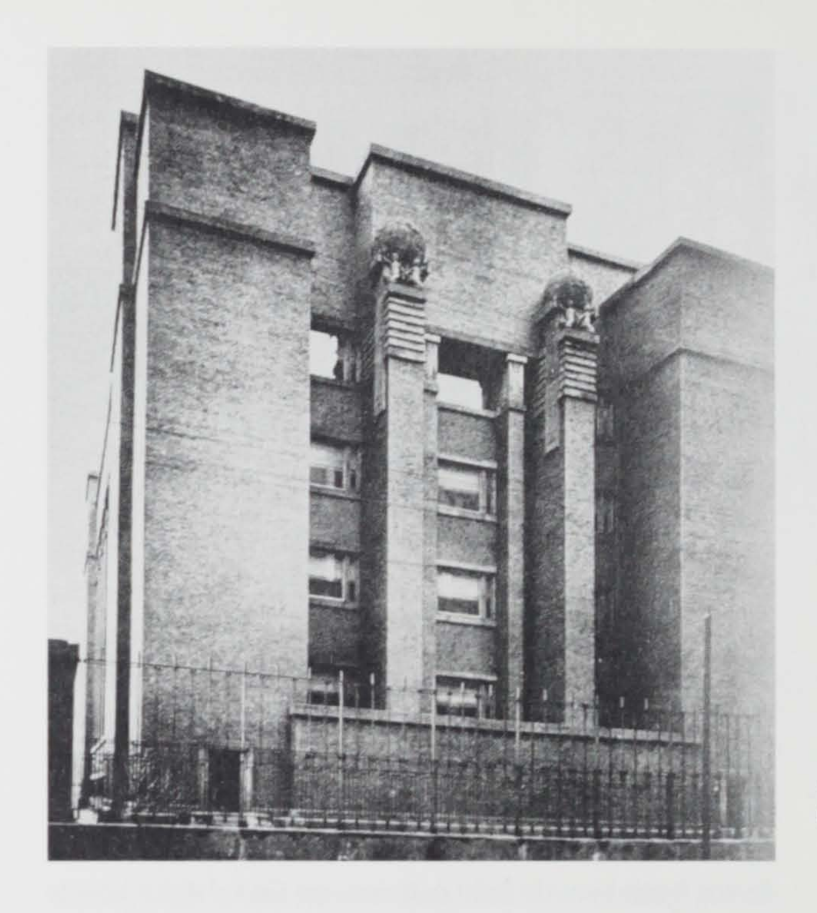


Abb. 137
Lloyd Wright, Larkin Building, 1904 (Zevi 1991[3])

noch bis dahin dem späten Jugendstil verpflichteten Linearität und wird zunehmend malerischer. Die verstärkte Anwendung von Licht- und Schatteneffekten unterstreicht die expressiven Tendenzen und führt zu den für die Zeit nicht untypischen Verunklarungen in der Architekturzeichnung. In der Morphologie des Baus kommen nahezu festungsartige Elemente zum Tragen, wie sich generell ein hermetischer, abweisender Charakter bei vielen Projekten Percos beobachten läßt. Diese Wirkung wird hier jedoch durch einen unmittelbaren Rückgriff auf das Formenrepertoire der frühen Moderne erzielt. Insbesondere die monumentale Portalanlage an der Hauptfassade mit ihren mächtigen Pylonen und glatten Wandflächen, die durch die Horizontalität der Gesimsstreifen akzentuiert wird, schließt an Bauten wie das Wiener Secessionsgebäude oder Lloyd Wrights Larkin Building an (Abb. 137). In diesem Kontext ist anzumerken, daß besonders in der Mitte der zwanziger Jahre Elemente aus dem Frühwerk von Lloyd Wright von Richtungen wie der

De-Stijl-Bewegung gerne aufgegriffen wurden und dadurch erneut an Aktualität gewonnen hatten. Auch Kriterien der eigenen frühen Phase Percos werden wieder stärker relevant, wie die über mehrere Geschoße durchgehenden Fenster oder die teleskopartigen Dachreiter und Deckenabschlüsse.

Von den rund dreißig eingelangten Entwürfen wurden acht preisgekrönt, aus Geldmangel wurde aber keiner realisiert. Es kam in den folgenden Jahren nur zu einer bescheidenen Adaption des bestehenden Gebäudes durch einen lokalen Baumeister.[298] In diesem Kontext ist anzumerken, daß auch dieser Bewerb – ähnlich wie seinerzeit das Deutsche Kasino in Prag – ein Prestigeprojekt der deutschsprachigen Bevölkerung in Konkurrenz zu einem tschechischen Projekt war. Zwei Jahre zuvor, 1922, war von tschechischer Seite gleichfalls ein großer Wettbewerb für ein Hanakisches Theater in Olomouc/Olmütz durchgeführt worden, an dem sich die damals namhaftesten tschechischen Architekten beteiligt hatten; Jiři Krohas und Pavel Janaks grandios phantasievolle Entwürfe, charakteristisch für die expressionistische Spätphase des tschechischen Kubismus, sollten allerdings das Schicksal der Pläne ihrer deutschsprachigen Kollegen teilen – auch dieses ehrgeizige Vorhaben wurde nur in einer sehr einfachen Variante realisiert.[299]

### *Der Konkurrenzentwurf für den Völkerbundpalast in Genf (WV 52) 1926*

Neben dem Wettbewerb für die *Chicago Tribune* gehörte dieser zweifellos zu den bedeutendsten der Zwischenkriegszeit, sowohl was die internationale Aufmerksamkeit und den Umfang der eingereichten Beiträge (377 Entwürfe) betraf als auch als Manifestation einer grundsätzlichen Auseinandersetzung, die weit über einen ausschließlich architekturgeschichtlichen Aspekt hinausging. Auch dieser Bewerb war geprägt von gesellschaftspolitischen und kulturellen Mißverständnissen im Rahmen einer Bauaufgabe, die in diesen Dimensionen bis dahin noch nie realisiert worden war.

298 Festschrift zur Eröffnung des Deutschen Vereinshauses in Olmütz, Olmütz 1933.
299 P. Zatloukal, Olomoucka architektura 1900–1950, Olomouc 1981, S. 7 ff.

Die Ausschreibung des unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges gegründeten Völkerbundes für ein *„Palais des Nations"* forderte zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit die Realisierung eines „Gehäuses für ein Weltparlament".[300] Die umfassenden und teilweise übertriebenen Programmforderungen sahen grundsätzlich zwei Funktionsbereiche vor: zum einen den großen Saal der Völkerbundversammlung und zum anderen die diversen Büro- und Geschäftsräume des Generalsekretariats (die Aufteilung auf einen oder mehrere Baukörper war freigestellt). Zu berücksichtigen waren dabei der Ablauf des inneren und äußeren Verkehrs und der Einbezug in die umgebende Landschaft.[301] Vor allem die beiden letzten Punkte erwiesen sich als Fußangel für die meisten Entwürfe. So war das vorgesehene Areal in einem außerhalb der Stadt gelegen Ufergrundstück relativ schmal, entbehrte jeglichen urbanen Umfeldes und widersetzte sich damit allen bis dahin üblichen axialen Lösungen. Auch die Bewältigung der Bewegungsabläufe – die Assemblée générale umfaßte rund 2.600 Delegierte – und der akustischen Anforderungen für einen derart großen Saal (adäquate Mikrophone gab es noch nicht) sprengte alle bis dahin bekannten Dimensionen. Die zusätzliche Forderung nach einer genauen Kalkulation und einer Unzahl von Plänen machte es für Architekten ohne großen Mitarbeiterstab praktisch unmöglich, den Vorgaben zu entsprechen.

Der völlig unterschiedliche Zugang zur Lösung eines solchen Projektes reflektiert nicht zuletzt die prekäre Übergangsphase einer Gesellschaft, die nach dem Zusammenbruch der großen monarchisch-feudal strukturierten Reiche ihren Halt bald wieder in autoritären Systemen suchte und geneigt war, demokratisch parlamentarische Werte eher in den Bereich des phantastisch Utopischen zu reihen. In diesem Zusammenhang ist es möglicherweise zu eindimensional, die Problematik dieses Bewerbes auf den Gegensatz Moderne – Traditionalisten zu reduzieren. In diesem Kontext ist anzumerken, daß auch das Projekt Le Corbusiers, das als eine Inkunabel der avantgardistischen Architektur der Zwischenkriegszeit gilt, nicht frei von Zwiespältigkeiten war. Insbesondere die einem hierarchischen

300 St. v. Moos, Le Corbusier, Stuttgart 1966, S. 272 ff.

301 S. Giedion, Wer baut das Völkerbundgebäude? in: Bauwelt, H. 44, 1927, S. 1093 ff.

System verpflichtete Raumanordnung, die sich am Schema eines Renaissancepalazzo orientierte, neben der formalen Mischung von Klassizität und Moderne, läßt die Brüche auch im Konzept Le Corbusiers deutlich werden.[302] Bereits die Zeitgenossen verwunderte damals an seinem Konzept die nach feudalen Vorbildern orientierte Positionierung des Sitzes des Präsidenten an der zur Seeseite gerichteten Hauptfront.[303]

Während für die meisten der Teilnehmer ein „Weltparlament" nur in der Morphologie des Monumentalen, Denkmalhaften denkbar war, deren Vorbilder in der Vergangenheit gesucht wurden (eine Einstellung, die zum Großteil auch auf die Jury und die Verantwortungsträger selbst zutraf), ging nur eine geringe Zahl der Teilnehmer von den damals völlig neuen funktionellen Anforderungen in dieser Größenordnung aus. Die Organisation der komplexen Bewegungsabläufe tausender Delegierter – im Zeitalter der beginnenden Motorisierung – und die Bewältigung der akustischen Notwendigkeiten des riesigen Sitzungssaales erforderten ein hohes Maß an technischer Professionalität, die die meisten der in der Vorkriegszeit ausgebildeten Architekten, die sich selbst als „Baukünstler" betrachteten, einfach nicht hatten.

Adäquate Lösungen konnten daher nur ganz wenig Entwürfe anbieten. R. Neutra/R. Schindler näherten sich der Problematik aus der Erfahrung urbanistischer Lösungen, die bereits in Hinblick auf den Individualverkehr der amerikanischen Gesellschaft entstanden waren. Die Zuführung der Verkehrsströme auf drei Ebenen stellte sich zwangsläufig jeder bombastisch repräsentativen Ausgestaltung des Eingangsbereiches entgegen, zwangsläufig mußte daher ihr Projekt auf Unverständnis stoßen. Professionell ging bezeichnenderweise auch Le Corbusier vor, der bereits in seiner Planung eine Schweizer Firma für Eisenbeton eingebunden hatte und damit den genauesten Kostenvoranschlag liefern konnte.[304]

302 v. Moos 1966.
303 C. Martin, zitiert in: P. Meyer, Zum Ergebnis des Wettbewerbes für das Völkerbund-Gebäude in Genf, SBZ 1927, S. 86 ff.
304 Giedeon 1927.

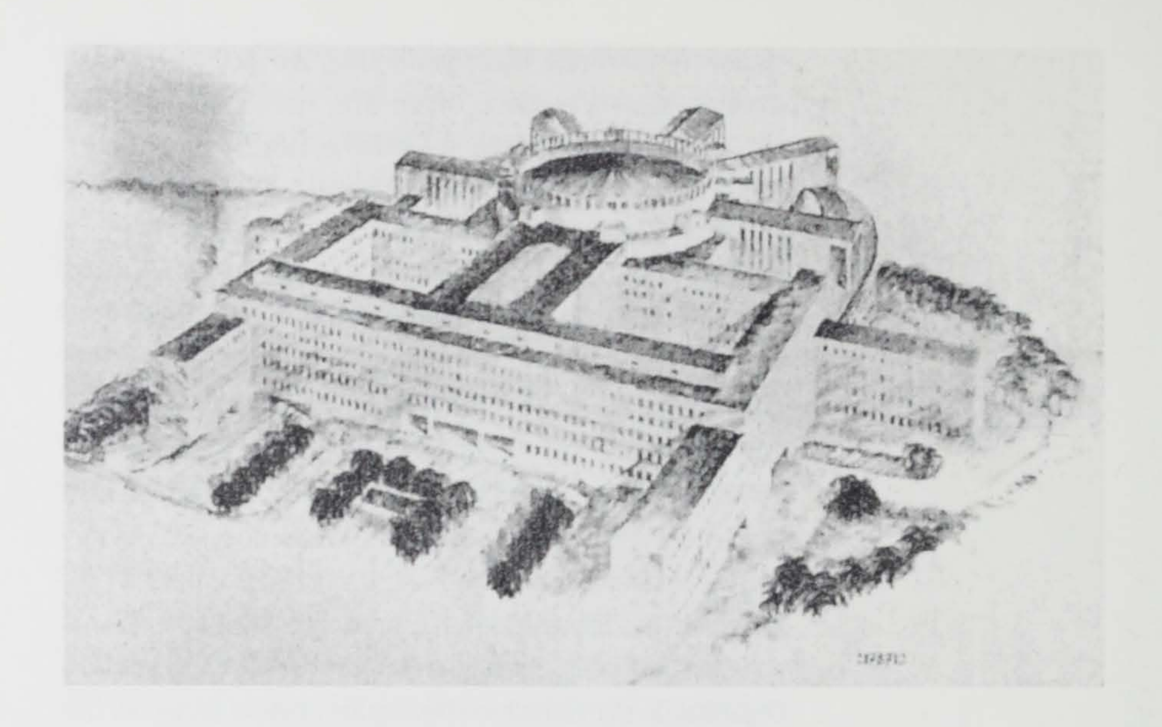


Abb. 138
C. Holzmeister, Konkurrenzentwurf Völkerbundpalais, Perspektive, 1926 (DBZ 1927)

Die meisten der Mitteleuropäer und Österreicher näherten sich dahingegen dem Problem in einem Rückgriff auf feudale Vorbilder, oft angereichert mit expressionistisch phantastischen Elementen, wobei das semantische Mißverständnis des französischen Terminus „Palais" noch eine zusätzliche Rolle gespielt haben dürfte. Nicht die diversen Funktionen des Hauptsitzes einer weltweiten Organisation bestimmten die Morphologie der meisten Beiträge, sondern denkmalhafte Selbstdarstellung. So stellte das Mausoleum – der Urtypus eines Rundbaus – bei den Entwürfen von Holzmeister oder Rudolf Frass sichtlich die Ausgangsbasis für deren Entwürfe dar (Abb. 138).[305] Dieser Gruppe, die noch den Kategorien des Monumentalbaus der Jahrhundertwende verpflichtet war, gehörte zweifellos auch das Projekt von Perco an, dessen Grundriß offensichtlich von Parlamentsgebäuden des 19. Jahrhunderts beeinflußt war. (Abb. 139). Insbesondere die Vereinigung der beiden Funktionsbereiche in einem einzigen Baukörper ermöglichte ihm die weitgehend einheitliche Durchgestaltung der Baumasse im Sinne eines plastischen Denkmals. Diese Auffassung wurde von P. Meyer in einem zeitgenössischen Artikel angesichts der *„Monumental-Projekte"*

305 DBZ, Nr.16, 1927, S. 104, u. Rossberg 1989, S. 86 f.

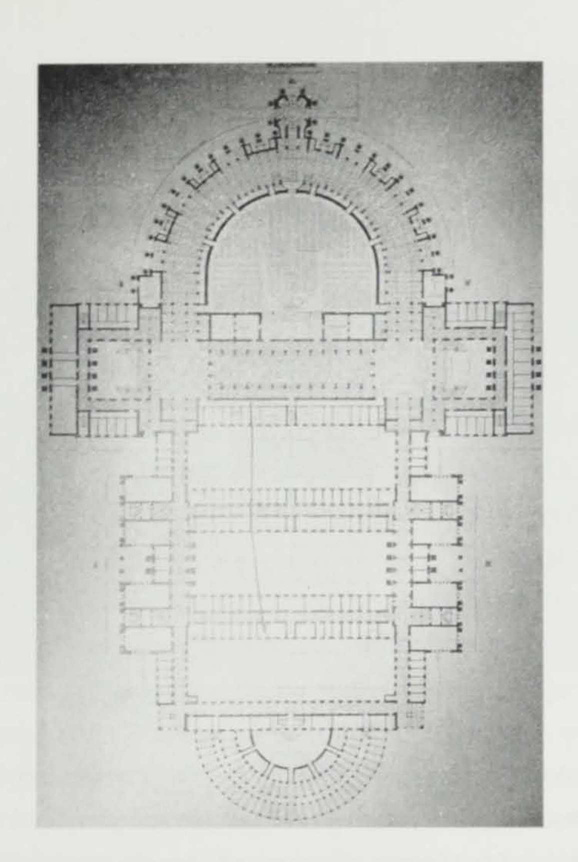


Abb. 139
Perco, Konkurrenzentwurf Völkerbundpalais Genf 1926, Grundriß (Wr. St. u. L. A.)

(wie er diese Gruppe nannte) ganz besonders kritisch vermerkt: *„Ein Gebäude, [...] das man ohne die geringste Änderung irgendwo anders genau so gut hinsetzten könnte, also wie einen Tafelaufsatz oder einen Briefbeschwerer."*[306]

Wie sehr dieses Projekt für Perco außerhalb jeglicher rationaler Kategorien stand und viel eher dem Bereich der Phantasiearchitektur zuzuordnen ist, zeigt auch die formale Durchgestaltung, die ganz der Formensprache der Repräsentationsbauten der Wagnerschule verpflichtet war (Abb. 140). Die zur Seeseite gerichtete reich skulptierte Hauptfront mit einer grandiosen Treppenanlage und einem monumentalisierenden Portikus in Riesenordnung gemahnt an die Wasserschlösser und *Thermenanlagen* seiner Studienzeit, während die große Exedra mit ihrem Säulenkranz eine Anlehnung an Leopold Bauers Entwurf für die *Österr.-Ungarische Bank* sein könnte.

306 Meyer 1927, S. 104.

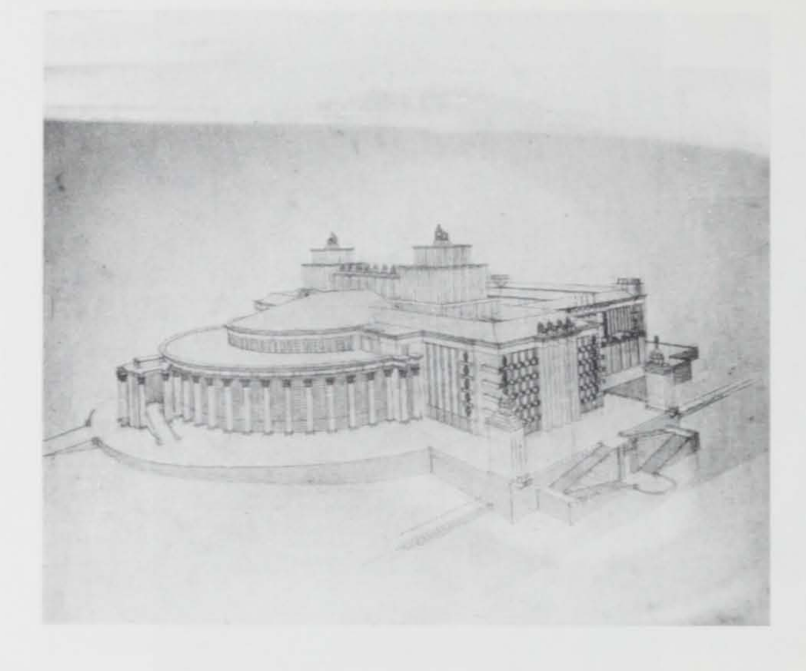


Abb. 140
Perco, Völkerbundpalais Genf, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Als die österreichischen Projekte nach dem Wettbewerb zu Beginn des Jahres 1928 im Künstlerhaus ausgestellt wurden, äußerte sich Max Ermers zwar lobend über die Grundrißlösung des Perco-Entwurfes, bemängelte jedoch: *„Aber das äußere Dekorationssystem klassizistisch-früh-ottowagnerisch* [sic!] *leidet unter dem Massenaufwand von korinthischen Säulen, Pfeilern, Verkröpfungen."*[307] Ganz allgemein zeigten die ausgestellten Entwürfe die Krise der österreichischen Architektur in ihrer Orientierungslosigkeit und Rückwärtsgewandtheit. Angesicht dessen, daß auch Architekten, die sich der internationalen Moderne gegenüber aufgeschlossen gezeigt hatten, wie Strnad oder Frank/Wlach, Anleihen an vergangene Stile unternommen hatten, klagte Ermers: *„Selbst bei den modernsten unserer Modernen regiert noch die Konvention und nirgends ist der Versuch gemacht, aus der gewiß doch tragenden Idee des Heims des Bundes der Völker eine architektonische Idee zu gewinnen."*[308]

Die hinlänglich bekannten Geschehnisse um den letztlich politischen Entscheid, einer regionalen Architektengruppe für ein äußerst konventionelles Projekt den Zuschlag zu erteilen, obwohl es anfangs bereits so aussah, als würde Le Corbusier den

307 M. Ermers, Österr. Projekte für d. Völkerbundpalast, in: Der Tag, 12. 2. 1928.
308 Ebenda.

Auftrag erhalten, lösten vor allem in Architektenkreisen immer wieder Diskussionen aus. Giedion erkannte bereits damals prophetisch die Niederlage der Avantgarde als Ausdruck des Zeitgeistes: *„Ein Völkerbund, der sich mit den Gespenstern der Geschichte verbindet, den werden wohl auch die Gespenster mit hinabziehen."*[309] Selbstverständlich wurde die umstrittene Entscheidung auch in Österreich mit großer Anteilnahme verfolgt, wenn auch keines der eingereichten Projekte prämiert worden war. Der Umstand, daß Josef Hoffmann Mitglied der Jury war, der seinerseits nicht zögerte, offiziell an der Entscheidung Kritik zu üben, veranlaßte auch die heimische Architektenschaft, ihre Position zu überdenken.[310] In diesem Sinne äußerte sich auch Perco, der schließlich Le Corbusiers Projekt „[...] *als die einzige richtige Lösung des Völkerbundpalastes*" ansah.[311] Dieses Urteil mag auf den ersten Blick – angesichts seines eigenen traditionalistischen Projektes – erstaunen, aber zweifellos erzwang diese Konkurrenz eine Auseinandersetzung mit der internationalen Moderne und stellte damit auch einen wesentlichen Lernprozeß dar. Die bereits beim Olmützer Projekt (WV 48) zu beobachtende allmähliche Abwendung vom Stilpluralismus der frühen zwanziger Jahre und eine verstärkte Rezeption aktueller Strömungen führen allmählich zu einer Klärung der Formenvokabulars und schaffen schließlich die Voraussetzung für die – eine sehr eigenwillige Handschrift verratenden – Bauten und Projekte seiner Spätphase.

309 Giedeon 1927, S. 1096.
310 Der Tag, 30. 12. 1927.
311 Perco, undatierte Notiz (N. P.).

*Konkurrenzentwürfe für ein Krematorium auf dem Zentralfriedhof in Wien (WV 41) 1921 und ein Krematorium in Graz (WV 67) 1930*

Die große formale Bandbreite und Entwicklung, die das Schaffen Percos in der zweiten Dekade des Jahrhunderts prägte, findet auch ihren Niederschlag in zwei Krematoriumsentwürfen, die sozusagen Beginn und Endpunkt dieser Periode darstellen. Als die Gemeinde Wien im Frühjahr 1921 eine *Konkurrenz für den Bau eines Krematoriums* ausschrieb, handelte es sich um eines der ersten repräsentativen Bauvorhaben der Kommune nach dem Krieg überhaupt. Die Bauaufgabe selbst war jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht unumstritten. Die Feuerbestattung wurde, in der Folge eines neuen Hygieneverständnisses und zunehmend knapper werdenden Baugrundes, gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa wieder aktualisiert – allerdings gegen den Widerstand der katholischen Kirche, die ihre Haltung erst nach dem II. Vatikanum (1962/63) änderte. Diese Problematik war vor allem auch für Österreich signifikant, als man erstmals 1912 in Reichenberg/Liberec ein Krematorium errichten wollte. Die Entscheidung wurde in charakteristischer Weise auf die lange Bank geschoben, indem man zwar die Errichtung für zulässig erklärte, die Durchführung von Feuerbestattungen aber einstweilen aussetzte.[312] Durch den Krieg unterbrochen sollte diese Diskussion aber anläßlich des Vorhabens der „roten" Kommune wieder aufflammen, und nachdem der Bund Einspruch erhoben hatte, wurde der Streit erst 1924 unter Anspruchnahme von verfassungsrechtlichen Argumenten im Sinne der Gemeinde Wien zu Ende gebracht.[313]

Diese prekäre Problematik im Kontext einer völlig neuen Aufgabe war eine bemerkenswerte Voraussetzung für die Beteiligten, die – nahezu unbelastet von Vorbildern – eine entsprechende formale und konstruktive Freiheit entwickeln konnten, die sich allerdings den Zwängen sehr konkreter funktioneller Vorgaben anzupassen hatte. Neben dem Zeremoniensaal erforderte dieser *„Zweckbau mit sakralem Charakter"*[314] Leichenhallen, diverse Verwaltungsräume, die unterirdische

312 DBZ 1912, S. 234.
313 NFP. 15. 1. 1924.
314 K. Holey, Wettbewerb für eine Feuerbestattungsanlage auf dem Wr. Zentralfriedhofe, in DA 1921/22, S. 65 ff.

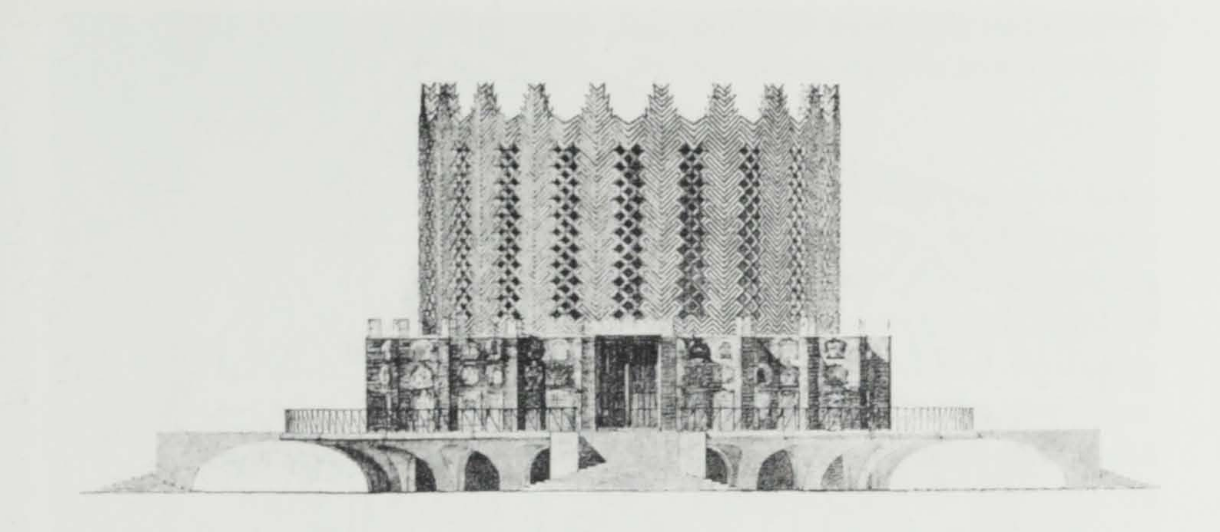
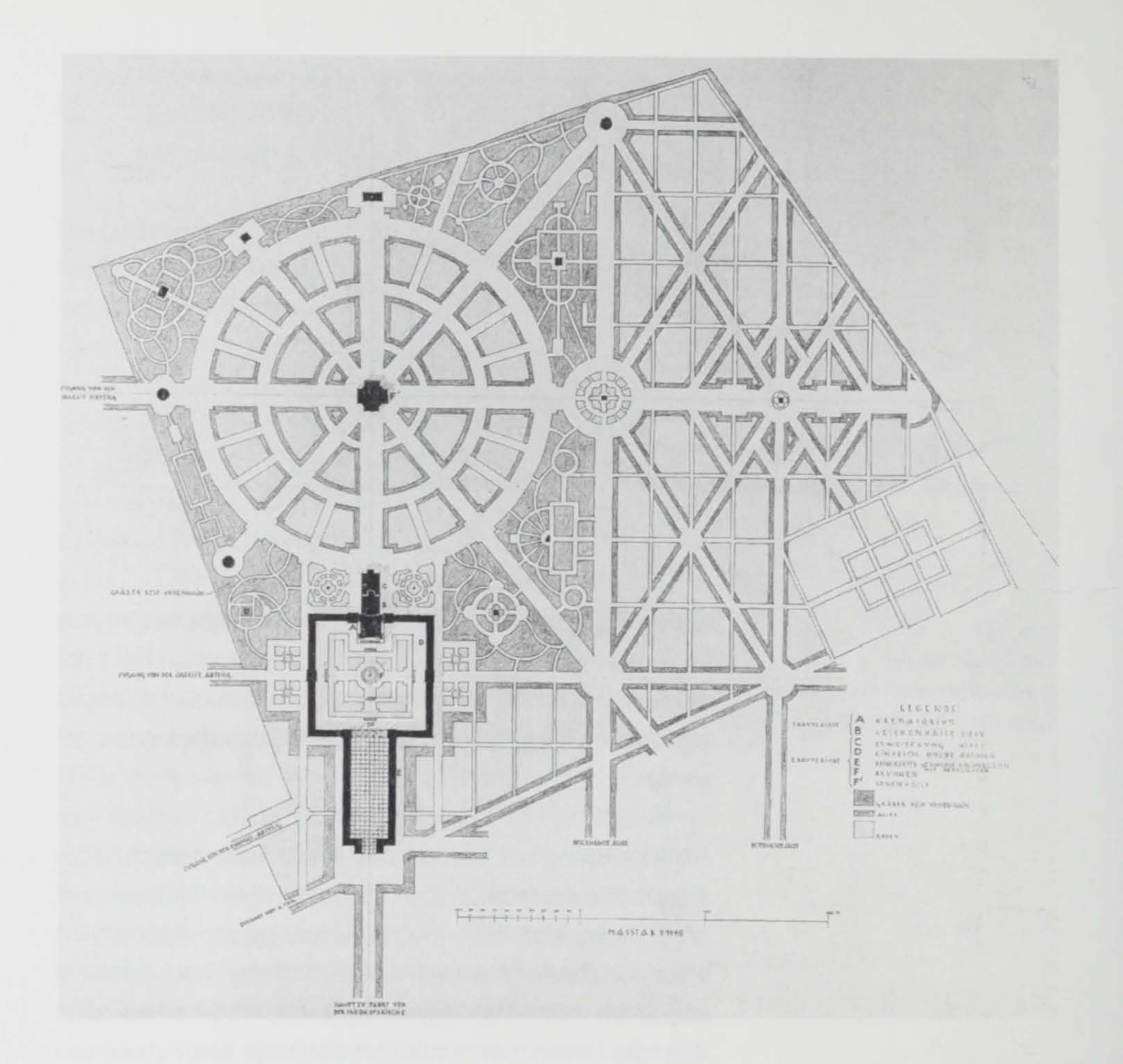


Abb. 141
Grünberger/Jelletz,
Konkurrenzentwurf Krematorium
Wien 1921 (DA 1921/22)

Verbrennungsanlage und einen in den Komplex integrierten Urnenhain. Das bedeutete, neben der Koordination der kultischen und technischen Anforderungen, auch eine über den eigentlichen Baukörper hinausgehende Gesamtanlage zu gestalten.

Die Beteiligung war, in Hinblick auf eine reelle Aussicht einer Ausführung des Projektes, mit 70 eingereichten Beiträgen sehr groß. Die meisten der Entwürfe (soweit sie damals publiziert wurden) reflektieren die freie Übernahme der verschiedensten Stilformen – eine Haltung, die im weitesten Sinn noch dem Geist des Historismus verpflichtet war. Vage Assoziationen an Kirchen oder Tempel wurden bevorzugt, manchmal in der Formensprache des Neoklassizismus (Ilz/Böck), manchmal in der vor allem im protestantischen Kirchenbau so geschätzten Neoromanik wie bei dem Späthistoristen Max Ferstel. Eine besondere Rolle spielte eine orientalisierende Richtung – in der Annahme, daß sich die Tradition der Feuerbestattung aus dem Orient herleitete –, die bereits die ersten Bauten der Jahrhundertwende geprägt hatte. Diese Linie setzten die expressionistischen Entwürfe von Holzmeister und Grünberger/Jelletz fort. Diese Richtung blieb auch noch für die nächsten Jahre maßgeblich (Abb. 141). Grünberger hatte nur kurze Zeit später einige seiner – bei diesem Projekt entwickelten – formalen Kri-



terien auch bei dem Bau des Hietzinger Tempels (1924–29) zur Anwendung gebracht.

Abb. 142
Perco, Konkurrenzentwurf Krematorium Wien, Lageplan 1921 (Wr. St. u. L. A.)

Clemens Holzmeister wurde schließlich mit der Ausführung betraut, obwohl sein Projekt nur einen der vier 3. Preise erhalten hatte. Die Synthese von orientalisierenden Elementen mit gotischen Formen, die von der damals aktuellen Neuinterpretation der Gotik als Gestaltungsprinzip – insbesondere für den Sakralbau [315] – beeinflußt gewesen war, mußte zu diesem Zeitpunkt als ideale Lösung empfunden werden und trug wesentlich zur kurzen Blüte eines gotisierenden Expressionismus in

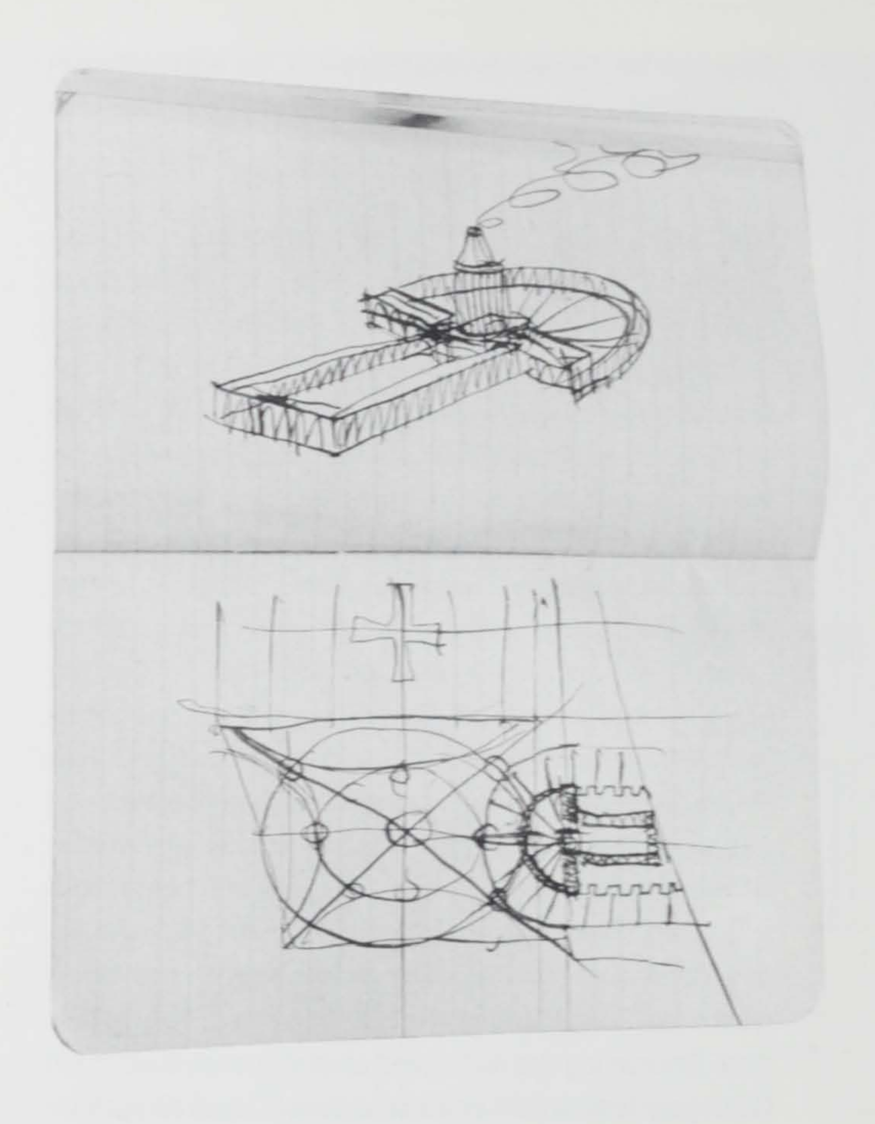
315 Siehe dazu B. Kahle, Deutsche Kirchenbaukunst d. 20. Jhdts., Darmstadt 1990, S. 44 f.

Österreich bei. Der eigenwilligste Entwurf, der einen ostasiatischen Kultbau zum Vorbild hatte, stammte jedoch zweifellos von Oscar Strnad.[316]

Die Gestaltung einer Gesamtanlage unter besonderem Einbezug der unmittelbaren Umgebung stellte auch die Ausgangsbasis für das Projekt von Perco dar. Da zum Zeitpunkt des Wettbewerbes noch der auszubauende südliche Ostteil des Zentralfriedhofes als Bauareal vorgesehen war (das Gelände des gegenüberliegenden Neugebäudes wurde erst später bestimmt und galt auch als Argument zugunsten des Entwurfes von Holzmeister[317]), war Perco bemüht, den Komplex in die geometrisch gestaltete Parklandschaft des Friedhofes zu integrieren und das Krematorium in einem axialen Bezug zur Karl-Lueger-Gedächtniskirche zu situieren (Abb. 142). Das zur Jahrhundertwende angestrebte Konzept eines Gesamtkunstwerkes „Zentralfriedhof", das auch die Ausbauphase durch Max Hegele geprägt hatte, wurde damit wiederaufgenommen, und Gebäude und Folgeeinrichtungen des Krematoriums wurden als integrierender Bestandteil des gesamten Friedhofgeländes angesehen. Dieses Konzept sollte sowohl durch die Strukturierung der Anlage und Positionierung des Baus als auch durch die formale Ausgestaltung verdeutlicht werden. Aber gerade diese Einordnung des nicht ganz unumstrittenen Baus in ein Ordungssystem, in dem eine Kirche sowohl ideell als auch topographisch den zentralen Bezugspunkt bildete, war – aus den oben angeführten Gründen – nicht ganz unproblematisch und zu diesem Zeitpunkt auch offensichtlich nicht erwünscht. Die schließliche Verlegung des Bauareals auf einen außerhalb des eigentlichen Zentralfriedhofs gelegenen Bereich könnte auch aus eben diesem Aspekt erfolgt sein.

Ausgehend von dem für die Sepulkralarchitektur charakteristischen Typus des Zentralbaus, projektierte Perco einen kompakten kubischen Bau, dessen Grundriß von einem Quadrat bestimmt wird. Diese Konfiguration wird auch zur Ausgangsbasis des Gesamtkomplexes mit Ehrenhof und Urnenhain. Eine Lösung, die sich erst – wie die Skizzenbücher zeigen – nach

316 Zit. Anm. 314.
317 H. Hafner, Die Bautätigkeit der Gem. Wien auf dem Gebiete d. Hochbaus in den Jahren nach dem Kriege, in: ZÖIAV 1924, S. 131 f.



zahlreichen Überlegungen herauskristallisiert hat. Perco erwog anfangs einen Rundbau, dem der große Bogen einer Exedra entsprechen sollte (Abb. 143). Um die Homogenität des zentralisierenden Baukörpers zu wahren, ist in diesem ausschließlich die Zeremonienhalle untergebracht, alle Folgeeinrichtungen sind in einem wesentlich niedrigeren langgezogenen Annex an der Rückseite so situiert, daß ein späterer Ausbau relativ einfach zu bewerkstelligen ist. Eine ähnliche Organisation sah auch das Projekt Grünberger/Jelletz vor, die gleichfalls vom Zentralbaugedanken ausgingen, während viele der Entwürfe hingegen einen – den verschiedenen Funktionsbereichen entsprechenden – sehr komplexen heterogenen Bau-

Abb. 143
Perco, Krematorium Wien, Vorstudie (Wr. St. u. L. A.)

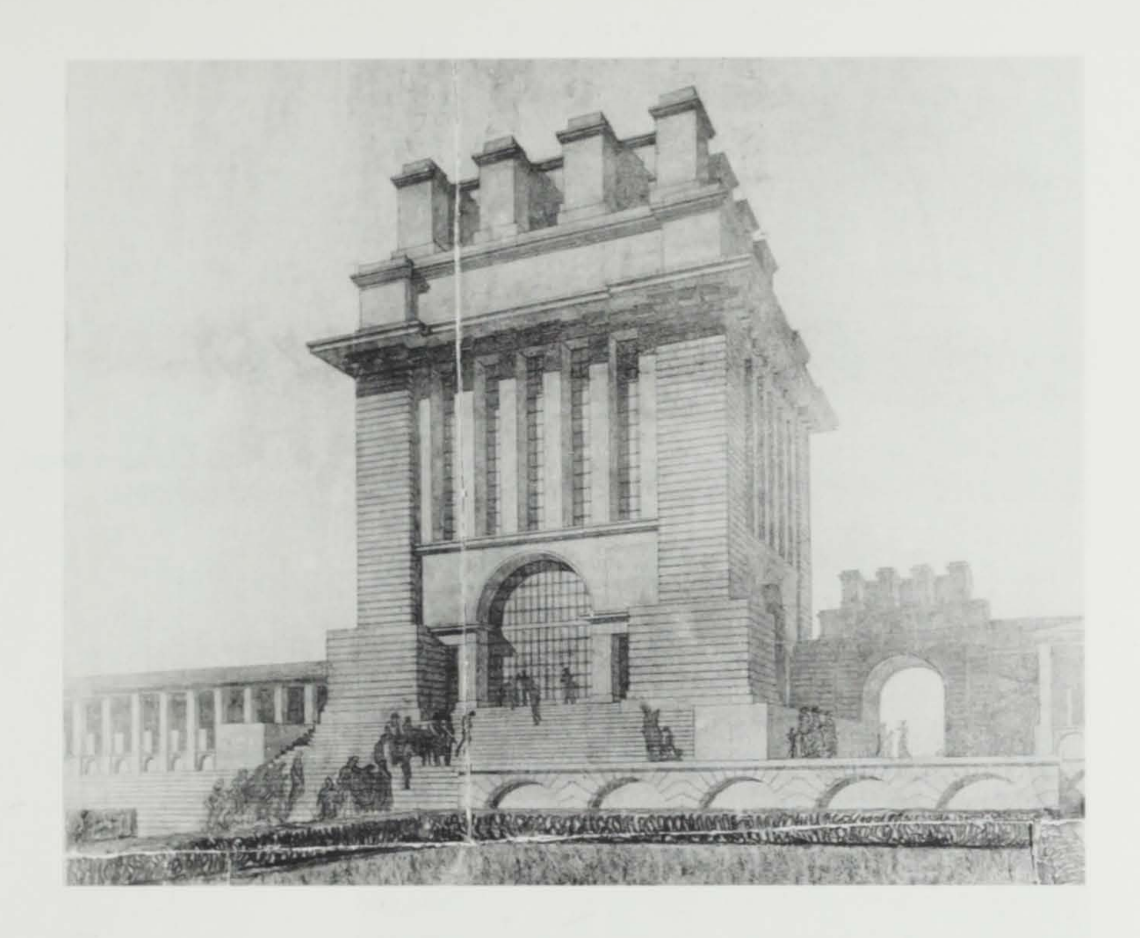


Abb. 144
Perco, Krematorium Wien, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

körper vorschlugen. Die Darstellung der Zeremonienhalle in der Perspektive nutzte Perco zur effektvollen Inszenierung einer tempelartigen Stimmungsarchitektur mit nekrophilem Pathos (Abb. 144). Erhöht durch einen mächtigen Sockel, wird die Monumentalität des wuchtigen Kubus noch besonders hervorgehoben. Massegliederung, eine große Palladiana und die breiten rustizierten Eckpfeiler wurzeln im Formenvokabular der Wagnerschule. Damit wird auch der formale Kontext zu Hegeles Luegerkirche hergestellt, die basierend auf dem Konkurrenzentwurf von 1899 gleichfalls von einer Übernahme des frühen Formenkanons des Wagnerkreises geprägt ist.

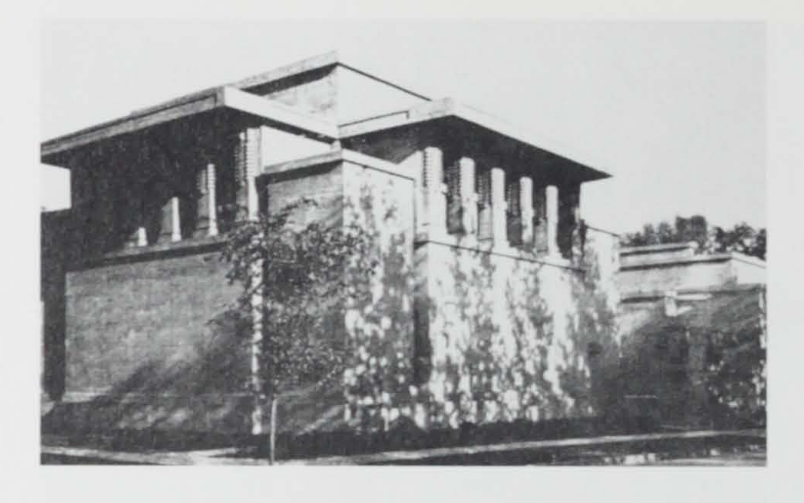


Abb. 145
Lloyd Wright, Unitarier Tempel, um 1905 (Zevi, 1913)

Bei Percos Entwurf werden diese Tendenzen jedoch in einer sehr persönlichen Sprache weiterentwickelt. Einen weiteren formalen Bezug stellt zweifellos auch das Frühwerk von Lloyd Wright dar. Insbesondere die Organisation der oberen Zone mit dem flachen, stark vorkragenden Gesims, das zur horizontalen Akzentuierung des Baus beiträgt, und die von mächtigen Pfeilern strukturierte Wandöffnung lassen Percos Entwurf wie den ins Monumentale gesteigerten *Unitarier Tempel* erscheinen (Abb. 145). Die sehr komplexen Querverbindungen zwischen dem Wagnerkreis und Lloyd Wright werden hier manifest. Während das frühe Schaffen des Amerikaners von Tendenzen der Wiener Moderne nicht ganz unbeeinflußt gewesen war, führte hingegen wieder die 1910 in Deutschland erfolgte Publikation seines Werkes,[318] die sich bezeichnenderweise auch in Percos Besitz befand, zu einer vielschichtigen und umfassenden Rezeption in Europa.[319]

Der Innenraum des Wiener Krematoriumentwurfes stellt eine sehr freie Transformation einer Tempelarchitektur dar, wobei das klassische Thema der Peristasis in das Gebäudeinnere verlegt und im Zusammenspiel mit einer effektvollen Lichtregie eine sehr diaphane Raumstruktur erzielt wird (Abb. 146). Das durchaus bemerkenswerte Projekt von Perco erhielt eine anerkennende Entschädigung.[320]

318 Lloyd Wright, Ausgeführte Bauten und Entwürfe, 1910 bei Wasmuth publiziert.
319 Inventarliste der Bibliothek Percos/N. P.
320 Nicht zu identifizierende Zeitungsnotiz/N. P.

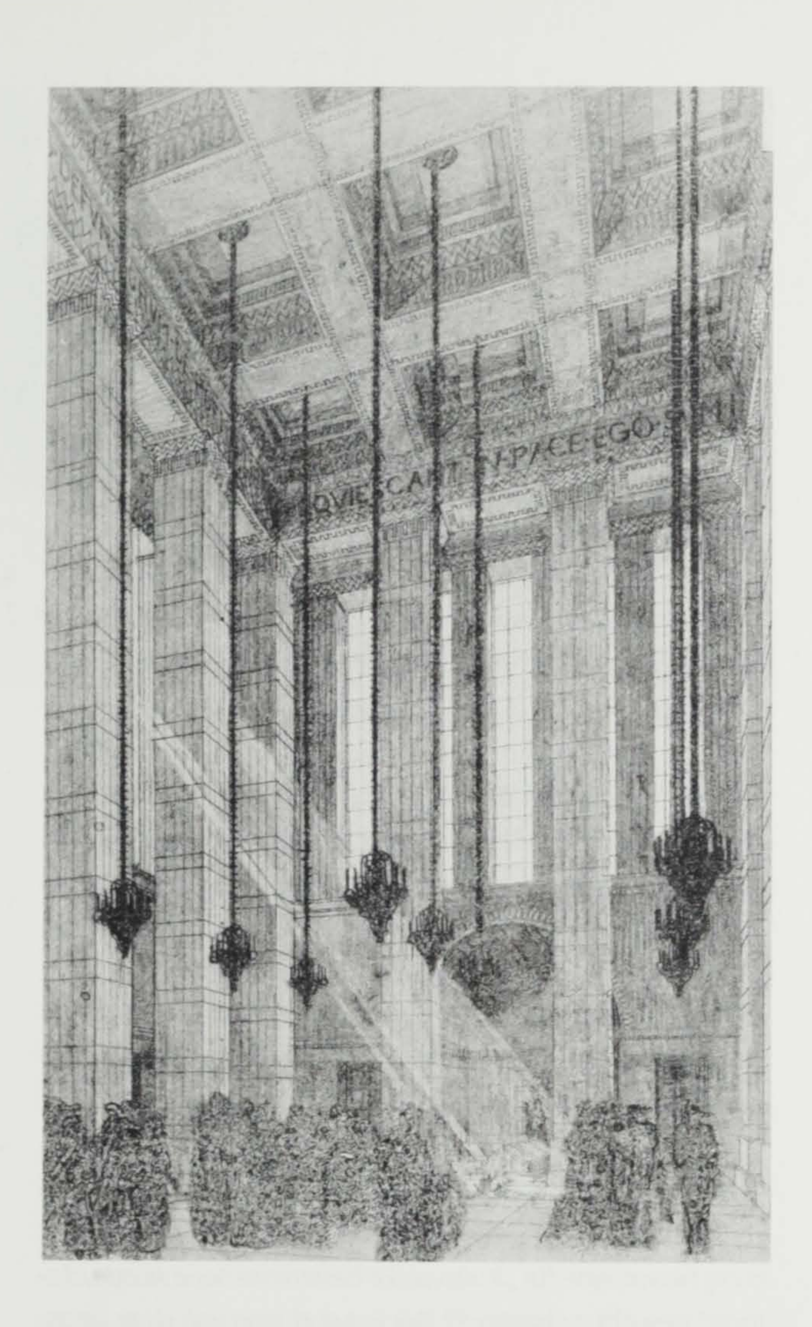


Abb. 146
Perco, Krematorium Wien,
Innenraum (Wr. St. u. L. A.)

Nachdem durch den Bau des Wiener Krematoriums sich die Feuerbestattung durchzusetzen begonnen hatte, kam es in der Folge auch in den Bundesländern zur Errichtung von Feuerhallen. Noch ganz der expressionistisch orientalisierenden Auffassung entsprach das in den Jahren 1927/28 errichtete Linzer Krematorium von Julius Schulte. Das Ende dieser letztlich historisierend expressionistischen Tendenzen und die Forderung, dem neuen Kult auch einen neuen architektonischen Ausdruck zu verleihen, führten schließlich aber zu einem an-

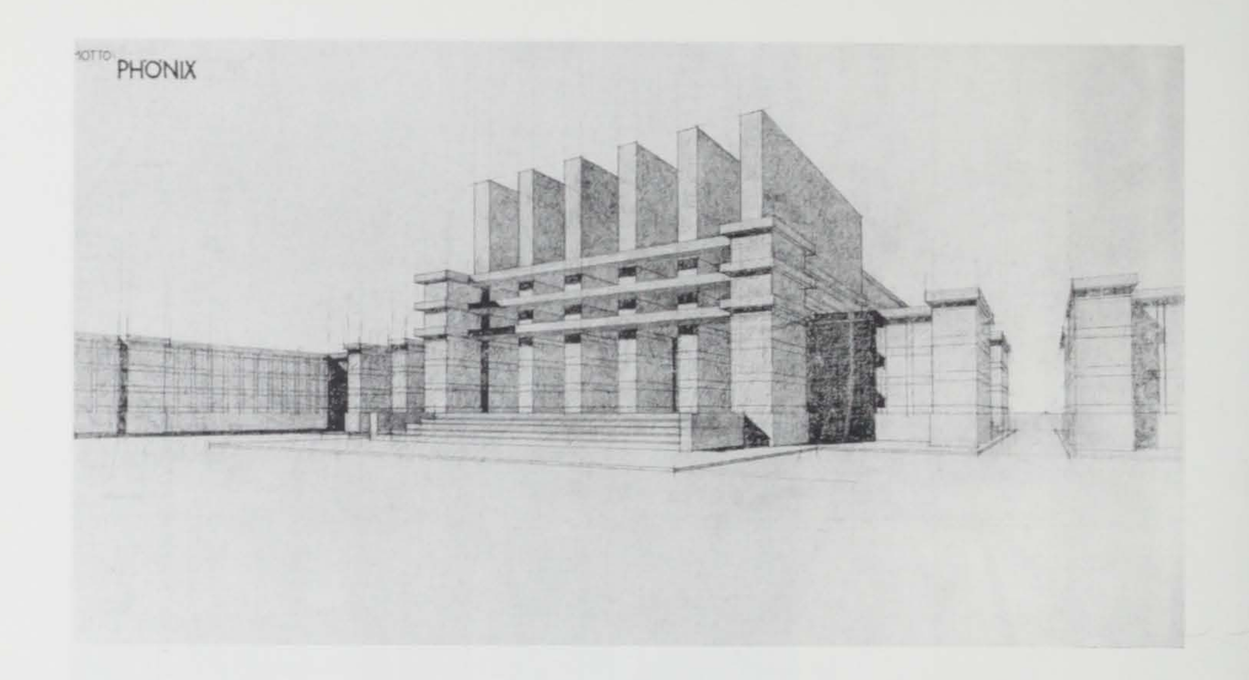



Abb. 147
Perco, Konkurrenzentwurf Krematorium Graz, Perspektive 1930 (Wr. St. u. L. A.)

deren Umgang mit diesem Thema.[321] Das reflektiert auch die im Sommer 1930 ausgeschriebene *Konkurrenz für ein Krematorium in Graz*, wo viele der Entwürfe von funktionalistischen Kriterien bestimmt waren und eine direkte Metaphorik mit traditionell sakralen Assoziationen eher vermieden. Bezeichnenderweise spielte auch der Zentralbaugedanke bei den meisten der Entwürfe (soweit bekannt) keine Rolle mehr.[322]

Diesen Tendenzen entsprach auch weitgehend der Beitrag von Perco (WV 67 – Abb. 147). Er selbst hob in der Baubeschreibung hervor, eine für *„Kultzwecke bestimmte neue Ausdrucksform"* gesucht zu haben.[323] Der Entwurf ging von einer längsgerichteten Halle aus, deren Grundrißkonfiguration in analoger Weise vom Urnenhain aufgenommen wird. Im Gegensatz zum Wiener Projekt werden die Räumlichkeiten für die Folgeeinrichtungen nicht architektonisch verborgen, sondern in unmittelbaren Bezug zur Zeremonienhalle gesetzt, indem sie entlang der Längsseiten angeordnet werden. Retrospektive Stilzitate werden zur Gänze vermieden. Vielmehr läßt sich eine Auseinandersetzung mit aktuellen Strömungen beobachten, deren formale Affinitäten zur De-Stijl-Bewegung bereits im Zusam-

321 Siehe dazu Moravánszky (Erneuerung) 1988, S. 172.
322 Bauwelt 1930, H. 48, u. Arndt/Theer, J. Schulte, Linz 1933, S. 83.
323 Perco, Baubeschreibung/ N. P.

menhang mit den nicht realisierten Folgebauten des *Engelsplatz-Hofes*, die als Variante des Grazer Krematoriums anzusehen sind, erläutert wurden.

In der Suche nach adäquaten neuen architektonischen Ausdrucksformen greift dieser Entwurf typologisch sowohl auf Ausstellungshallen als auch auf Kriterien des modernen Kirchenbaus zurück. Vor allem die parabolische Wölbung läßt sich auf sakrale Raumlösungen von Dominikus Böhm aus der Mitte der zwanziger Jahre zurückführen. Eine gänzlich andere Auffassung als das Wiener Projekt zeigt auch die gärtnerische Ausgestaltung des Urnenhaines. Diese erfolgt nicht mehr nach barockisierenden geometrischen Kriterien, sondern der Architekt schlug eine *„malerische, unregelmäßige Gestaltung"* vor.[324] Über eine eventuelle Auszeichnung des Konkurrenzbeitrages, der möglicherweise zu viele profane Elemente aufzuweisen hatte, ist nichts bekannt. Zur Ausführung gelangte der mit dem 1. Preis ausgezeichnete Entwurf von Boltenstern, dessen Paraphrase eines Antentempels das Grazer Krematorium in eine Reihe mit den klassizierenden Sepulkralbauten der Zwischenkriegszeit – verwiesen sein auf Josef Plečnik und Eric Asplund – stellt.[325]

324 Ebenda.

325 Moderne Bauformen, 1933, S. 111 f.

# 5 Konkurrenzentwürfe und Studien – 2. Teil

## Von der Wirtschaftskrise bis zu den Planungen der NS-Zeit 1930–1941

Während die Auftragslage Percos in den zwanziger Jahren, infolge der intensiven Bautätigkeit der Gemeinde Wien, noch relativ günstig zu nennen war, verschlechterte sich dieser Umstand, bedingt durch die ökonomische Krise und die veränderte politische Konstellation, zu Beginn der dreißiger Jahre jedoch dramatisch. Insbesondere für Architekten wie Rudolf Perco, denen ein besonderes Naheverhältnis zur Sozialdemokratie nachgesagt wurde, wurde die Situation völlig hoffnungslos. Der sog. „Anschluß" von 1938 und die zahlreichen propagandistisch angekündigten Bauvorhaben des NS-Regimes weckten kurzfristig eine Hoffnung auf Verbesserung, die sich jedoch bald als trügerisch herausstellen sollte. So ist diese Periode gekennzeichnet von dem verzweifelten Bemühen des Architekten, sich den jeweiligen Machthabern anzupassen. Zuerst dem katholisch-autoritären Ständestaat, schließlich dem Nationalsozialismus. Diese tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Veränderungen finden nicht zuletzt auch ihren Niederschlag im Œuvre Percos, das jetzt mit ganz anderen Aufgabenstellungen befaßt ist. Der Ausrichtung des Ständestaates folgend, wird jetzt vor allem der Kirchenbau und die Beschäftigung mit verschiedenen Denkmalprojekten wesentlich. Zuletzt auch kurzfristig mit der NS-Stadtplanung befaßt, findet diese Tätigkeit ein abruptes Ende.

Die Beschäftigung mit dem Sakralbau wird für Perco zum dominierenden Thema der dreißiger Jahre. Um das Material überschaubarer zu gestalten, sind die Entwürfe in drei Gruppen zusammengefaßt, die auch annähernd dem jeweiligen zeitlichen Zusammenhang entsprechen. Zu einem Großteil handelt es sich nicht um Wettbewerbsprojekte, sondern um Studien, die aus eigener Initiative entstanden sind, sehr häufig mit der Intention verbunden, sich den verantwortlichen Stellen als kompetenter Architekt auch auf diesem Gebiet in Erinnerung zu rufen. Dieser besondere Umstand, daß viele der Entwürfe nicht für ein konkretes Bauvorhaben konzipiert waren und sich daher auch nicht an irgendwelchen Vorgaben orientieren mußten, ermöglichte jedoch die ungehemmte Freisetzung einer schöpferischen Phantasie. Zugleich flüchtet Perco, von permanenten Mißerfolgen deprimiert und in der Folge von einem zunehmenden Realitätsverlust gezeichnet, zunehmend auch in esoterisch-philosophische Gegenwelten. Bezeichnend dafür befand sich damals auf seinem Briefkopf der skurrile Vermerk: *„Sakrale und monumentale Architektur, Schriftsteller für philosophische architekturtheoretische Essays, theoretisch-mathematischer Diagnostiker und Prognostiker für alle wirtschaftlichen und staatlichen Bewegungskurven, Rhetoriker für Politik, Wirtschaft und Kunst".*[326]

*Konkurrenzentwurf für eine röm.-kath. Kathedrale in Belgrad (WV 66) 1930 – zwei Gruppen von Kirchenentwürfen (WV 70) 1931/32 und (WV 74) 1932/33*

Zu Beginn des Jahres 1930 schrieb das erzbischöfliche Ordinariat zu *Belgrad* einen internationalen *Wettbewerb zur Errichtung einer Kathedrale* aus. Neben einem Fassungsraum für rund 4.000 Gläubige sah das Bauprogramm noch eine Krypta für die Bischofsgräber, einen Tresor, Archive und andere Folgeeinrichtungen vor. Die Wahl des Stiles war freigestellt, die Gotik

326 Zitiert nach F. Kaym, Nachruf auf Rudolf Perco, unpubliziertes und undatiertes Typoskript/N. P., S. 24.

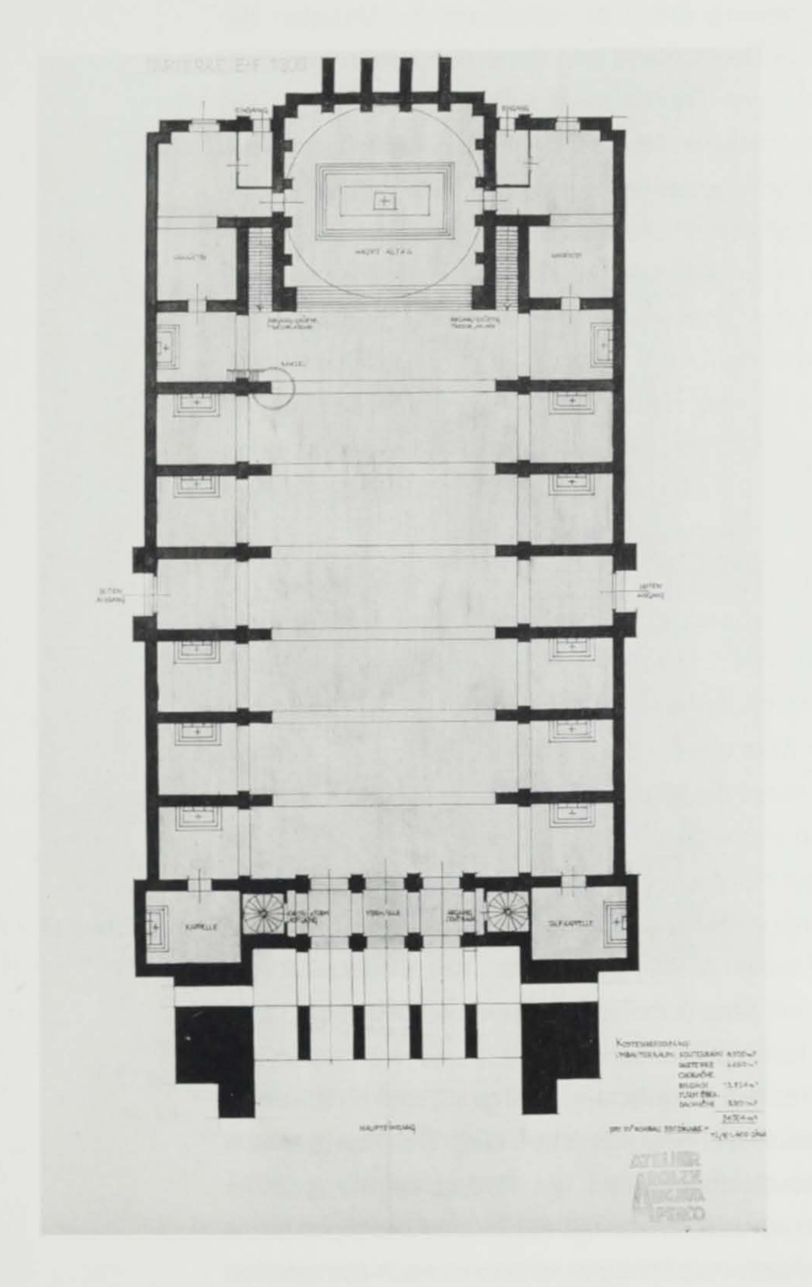



Abb. 148
Perco, Konkurrenzentwurf
Kathedrale Belgrad, Grundriß
1930 (Wr. St. u. L. A.)

allerdings ausdrücklich ausgeschlossen.[327] Abermals spiegelt dieser Wettbewerb die triste wirtschaftliche Situation der Architekten in Deutschland und Österreich wider: Von rund 130 eingereichten Entwürfen stammten an die 80 (!) aus Deutschland, immerhin 18 aus Österreich, dagegen nur 15 aus dem damaligen Jugoslawien, der Rest verteilte sich auf andere europäische Länder.[328] Die Beteiligung Percos an diesem Bewerb fiel in einen Zeitpunkt, als er gerade intensivst mit dem Großprojekt des *Engelsplatz-Hofes* befaßt war und zusätzlich noch die Entwürfe für das *Grazer Krematorium* ausarbeitete. Eine gewisse Affinität dieser zeitlich zusammenfallenden Projekte ist daher nicht zu übersehen. Generell stellt der Entwurf für Belgrad den Auftakt für eine ganze Reihe von Kirchenprojekten für die folgenden Jahre dar.

Grundsätzlich befand sich der Kirchenbau zu diesem Zeitpunkt in einer Phase des Umbruchs. Im Rahmen einer angestrebten Liturgiereform waren vor allem in Deutschland von Dominikus Böhm neue Kriterien für den Sakralbau entwickelt worden. Wesentlich waren die Forderung nach einer besonderen architektonischen Hervorhebung des Liturgieraumes, der für die Gläubigen gut einzusehen sein sollte. Die Auseinandersetzung mit diesen aktuellen Tendenzen findet auch in Percos Belgrader Entwurf seinen Niederschlag (Abb. 148). Dieser sieht eine Pfeilerkirche mit Seitenkapellen vor, deren breitgelagertes Langhaus durch keinerlei Stützen verstellt ist, abgeschlossen von einem erhöhten quadratischen Altarraum, der durch einen Chorturm besonders hervorgehoben wird. Er selbst betont in seiner Baubeschreibung, daß der Hauptaltar als zentraler Bezugspunkt sowohl im Auf- als auch im Grundriß, im Sinne der „[...] *Eucharistie als Schwerpunkt der römisch-katholischen Religion*" konzipiert sei. Besonders hervorgehoben wird auch die gute Sichtbarkeit infolge des stützenlosen Innenraums.[329]

Manche dieser Kriterien waren bereits Themen der Diskurses einer Liturgiereform zu Ende des 19. Jahrhunderts gewesen und waren schon damals zum Teil von Otto Wagner aufgegriffen worden. Die tatsächliche Umsetzung dieser Reformbe-

327 Bauprogramm d. erzbischöfl. Ordinariates zu Belgrad/N. P. u. DBZ 1930, S. 77 ff.

328 Ebenda.

329 Perco, Baubeschreibung Kathedrale in Belgrad/N. P.

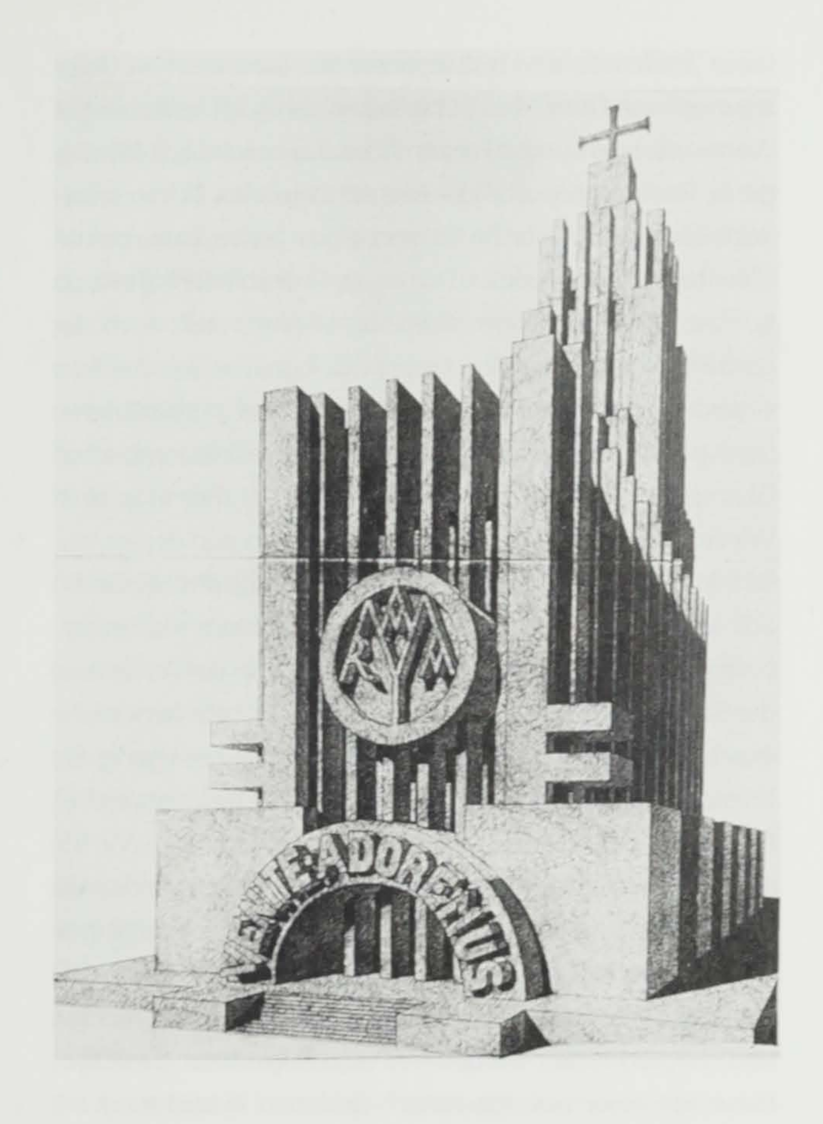


Abb. 149
Perco, Kathedrale in Belgrad, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

strebungen erfolgte jedoch erst in den Kirchenbauten der zwanziger Jahre, die im Sinne der besonderen Betonung des Sanktuariums u. a. auch zur Herausformung des Typus der Chorturmkirche geführt hatte. Diese architektonische Hervorhebung des Altarraumes im Kontext einer christozentrischen Liturgie wurde in Österreich vor allem auch von Clemens Holzmeister propagiert. Eine Wurzel solcher Überlegungen könnte auch in der zu diesem Zeitpunkt erneuerten Aktualisierung der Übernahme von frühchristlichen und frühromanischen Bauformen zu sehen sein, die aber im Gegensatz zum Historismus eine direkte Übernahme vermeidet und nur auf allgemeine Ausdruckswerte zurückgreift.[330]

330 Kahle 1990, S. 74 f., u. E. Bernard/E. Feller, Die Baumeister des Friedensfürsten, in: Tabor 1994, S. 204 ff.

Diese Tendenzen und insbesondere die theoretischen Überlegungen von Dominikus Böhm lassen sich auch im Aufriß des Wettbewerbsentwurfes Perços nachvollziehen (Abb. 149). Das große Rundbogenportal der Fassade orientiert sich in seiner Rückführung auf einfache Formprinzipien an der damals aktuellen Romanikrezeption im Sakralbau. Eine unmittelbare Reaktion auf die Forderungen Dominikus Böhms stellt auch das große Radfenster mit dem Marienmonogramm dar. Die Auseinandersetzung Böhms mit Lichtführung und mittelalterlicher Lichtsymbolik, die auch im Kontext mit der expressionistischen Glasmetaphysik eines Bruno Taut zu sehen ist, führte zu einer Wiederentdeckung des großen Rosenfensters und dessen vielschichtiger Metaphorik.[331] Während diese Motive eindeutig auf architektonische Richtungen im deutschen Kirchenbau zurückzuführen sind, zeigt die Grundstruktur in der Auffassung des Baukörpers jedoch die für Perco typische, sehr persönliche Auseinandersetzung mit Prinzipien der De-Stijl-Bewegung. Ein Umstand, der bereits im Zusammenhang mit den zeitgleichen Entwürfen der Folgebauten des *Engelsplatz-Hofes* (WV 65) oder des *Grazer Krematoriums* (WV 67) dargelegt wurde. Alle diese Projekte zeigen die für ihn charakteristische Transformation eines Portikusmotivs durch mächtige aus dem Baukörper weit hervorkragende Pfeiler, die von horizontalen Elementen hart durchschnitten werden.[332] Perco selbst hebt diese Synthese von einer avantgardistisch-profanen Ausrichtung mit einer damals wiederentdeckten mittelalterlichen Metaphysik auch ausdrücklich hervor: *„Es wurde versucht den Rationalismus mit dem Mystizismus der römisch katholischen Religion, wie es der gotische Stil erreicht hat, in ein modernes Gewand zu kleiden."*[333]

Diese Problematik in der Umsetzung kirchlicher Intentionen in eine zeitgemäße Formensprache, die jedoch von einer ganz gegensätzlichen Grundhaltung – wie Ökonomie und Funktionalität – bestimmt wurde, zeigt auch die das Portal umlaufende Schrift *„Venite Adoremus"*. Sie entspricht einerseits in ihrer Aussage dem intendierten stärkeren Einbezug des Kirchenvolkes und stellt formal eine Weiterführung einer Archi-

331 Kahle 1990, S. 61.

332 Diese mit November 1930 datierte Perspektivzeichnung ist eine nachträglich adaptierte Fassung für die Ausstellung Christlicher Kunst 1930, die in einigen Details vom eigentlichen Konkurrenzentwurf (Österr. Kunst III. Jg. 1932, S. 11, u. N. P.) abweicht.

333 Zit. Anm. 329.

volte dar. Andererseits ist der Einsatz von Schriftlichkeit, als integrierender Teil eines bildnerischen Gesamtkonzeptes, eine generell zu beobachtende Tendenz in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bereits die Kubisten setzten in der Malerei Buchstaben und Worte ein. Eine ganz besondere Bedeutung erhielt diese Methode im Dadaismus und Konstruktivismus. In dieser Linie steht auch der Neoplastizismus, und hier wieder vor allem J. J. P. Oud, dessen Entwürfe für eine Kunstgewerbeschule in Den Helder (1917) oder das *Café de Unie* in Rotterdam (1924) unmittelbaren Vorbildcharakter gehabt haben könnten.

Dieses Spannungsverhältnis von moderner Sachlichkeit und religiöser Geistigkeit, das in seinen extremsten Ausformungen bis zu einer völligen Austauschbarkeit des Formenrepertoires führt – eine Problematik, die ansatzweise bereits bei den Kirchenprojekten Otto Wagners manifest geworden war –, wird zum Charakteristikum vieler Entwürfe der Zwischenkriegszeit.

Obwohl auch seitens der Geistlichkeit eine Tendenz zur Versachlichung in der Sakralarchitektur verfolgt wurde und in Österreich Reformatoren wie Pius Parsch die Reduzierung des Kirchengebäudes auf einen *„Gebrauchsgegenstand"*, zur *„bloßen Umhüllung für das Wesentliche"*, forderten,[334] hatte die Akzeptanz in kirchlichen Kreisen dennoch ihre Grenzen. In diese Problematik verstrickte sich in den folgenden Jahren auch Perco mit seinen Entwürfen. Seine zunehmende Beschäftigung mit dem Kirchenbau ist nicht zuletzt auch Niederschlag eines sich wandelnden geistigen und politischen Klimas dieser Zeit. Die allmähliche Zurückdrängung der Sozialdemokratie und die verstärkt einsetzenden Rekatholisierungstendenzen im Rahmen eines einsetzenden Kulturkampfes lassen jetzt viele Architekten auf Aufträge aus kirchlichen Kreisen hoffen. So tritt auch Perco der *Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst* bei, in deren Ausstellung im Herbst 1930 eine Variante seines Belgrader Projektes präsentiert wurde.[335] Aufbauend auf den für diesen Entwurf ausgearbeiteten Überlegungen zum Thema Sakralbau, entsteht im folgenden Jahr eine Reihe von

334 Zitiert nach Bernard/Feller, siehe Anm. 329.

335 Perco, Brief vom 20. 11. 1930/N. P.



Abb. 150
Perco, Studie –
Apostolische Kirche
Mariahilfer Straße, 1930
(Wr. St. u. L. A.)

Studien, die zum Teil bereits wieder für eine weitere, im Frühjahr 1932 stattfindende *Ausstellung Christlicher Kunst* konzipiert waren (WV 70).

Im Rahmen dieser Gruppe von Kirchenstudien stellt ein als *Apostolische Kirche Mariahilfer Straße* bezeichneter Entwurf, der gleichfalls auf den Chorturmtypus zurückgreift, eine unmittelbare Weiterführung seines Konkurrenzbeitrages dar (Abb. 150). Die architektonische Hervorhebung des Turmes erfolgt durch das für Perco typische Motiv der sich überschneidenden prismatischen Glieder. Die Idee des Einbezugs von Schriftlichkeit als integrierendes Element kommt auch hier zum Tragen. Das Prinzip der aus dem Baukörper hervorkragenden Rahmenbinder, das bereits seine früheren Entwürfe geprägt hat, wird noch weiter entwickelt: strebepfeilerartig ausgebildete Träger umschließen das Langhaus in einer gerüstähnlichen Struktur.



Abb. 151
Perco, unbezeichnete Studie für eine Kirche, 1931
(Wr. St. u. L. A.)

Ins Phantastische weiter gesteigert wird dieser Ansatz in einer nicht näher bezeichneten Studie, die aber aufgrund ihrer Datierung (1931) gleichfalls in diese Entwurfsreihe einzuordnen ist (Abb. 151). Das den Baukörper quasi umhüllende Betongerüst wird zum konstituierenden Element schlechthin, und durch dessen ornamentalisierende Funktion wird die gesamte Oberflächenstruktur zum Dekorträger umfunktioniert. Solche Überlegungen lösen sich völlig von den im deutschen Sprachraum entwickelten Kriterien des Sakralbaus. Vielmehr können hier die Kirchenbauten von Auguste Perret als Vorbilder angesehen werden. Aber auch die Profanarchitektur von Lloyd Wright ging in diesen Jahren von ähnlichen Voraussetzungen aus (Abb. 152). Völlig originär hingegen ist die optische Hervorhebung des Chorraumes durch eine pyramidenförmige Überdachung. Die freie Transformation antiker Grundformen wird hier in einer Weise eingesetzt, die gewisse Affinitäten zur Auffassung Josef Plečniks, den Perco außerordentlich geschätzt hat, aufweisen.

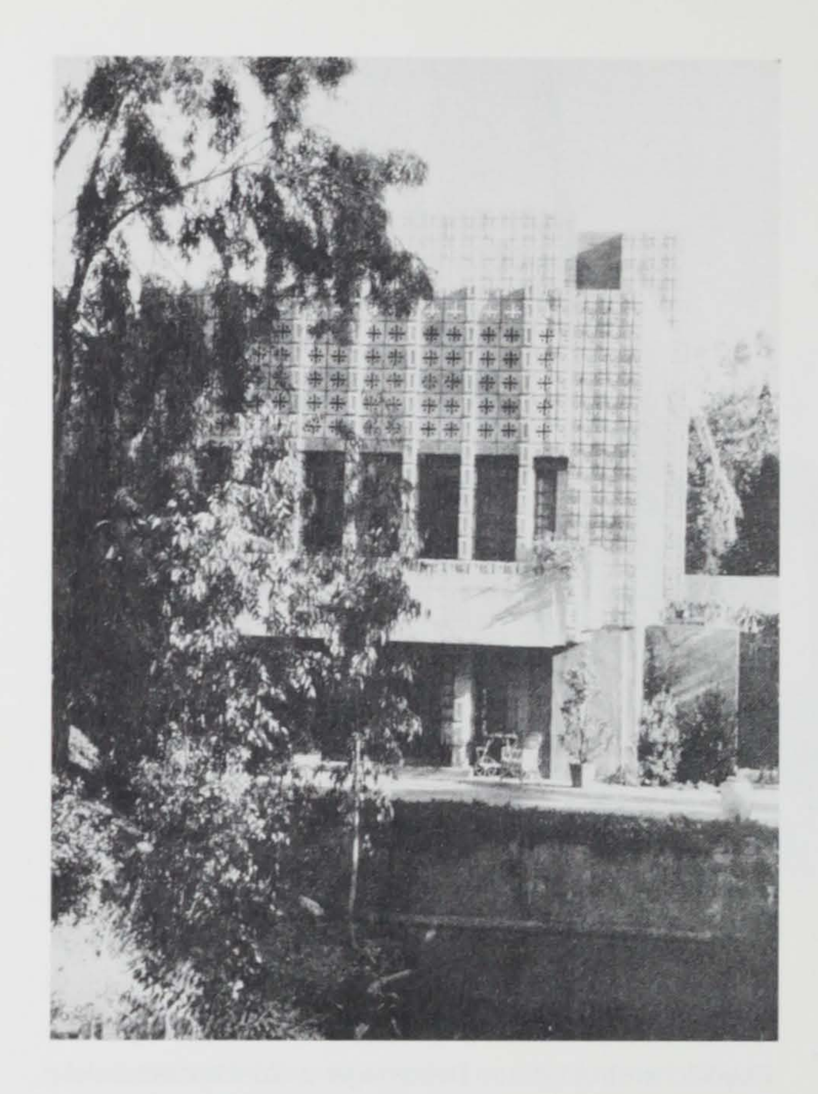


Abb. 152
Lloyd Wright, Haus Millard
(Zevi 1991[3])

In der *Ausstellung Christlicher Kunst* im Frühjahr 1932 wurde schließlich ein Kirchenentwurf präsentiert, dessen Phantastik zwar weitgehend zurückgenommen war, dessen formale Kühnheit aber dennoch die Grenzen des gesellschaftlichen Konsenses dessen, was im Kirchenbau gerade noch erlaubt sein könnte, weit hinter sich ließ. Schon die Bezeichnung des Entwurfes *Katholische Eisenbetonkirche in Neumargareten* war programmatisch und höchst ambivalent (Abb. 153). Durch den Hinweis auf Konstruktion und Werkstoff erfolgt ein affirmativer Bezug zur Moderne. Die Wahl der topographischen Bezeichnung *Neumargareten* für den östlichen Teil von Meidling ist dahingegen ein bewußter Rückgriff auf den altertümlichen Namen dieser Gegend und spielt auf die explizit retrospektiven



Abb. 153
Perco, Studie, Katholische Eisenbetonkirche in Neumargareten, 1931
(Wr. St. u. L. A.)

Tendenzen der austrofaschistischen Kulturpolitk an, deren Kirchenbauten im Rahmen der intendierten Rekatholisierung der Arbeiterschaft sich ganz besonders auf die Arbeiterbezirke konzentrierten. Auch dieser Entwurf basiert weitgehend auf dem Belgrader Projekt, insbesondere Grundriß und Fassadenlösung, verzichtet jedoch auf jegliche historisierende Versatzstücke. Langhaus und der breitgelagerte Chorturm sind an der Außenseite durch ein Rastersystem gegliedert, das von einem Grundmodul konstituiert wird – eine ähnliche Systematik, wie sie bei den Wohnbauten des *Engelsplatz-Hofes* in Anwendung gebracht wurde. Möglicherweise ist der Einsatz dieses Ordnungssystems – im Sinne des Wagnerschen *„Zellenkonglomerats"* – als Versuch zu verstehen, Kriterien der Arbeiterarchitektur des Roten Wien mit dem zeitgenössischen Sakralbau in Einklang zu bringen und damit die angestrebte Versöhnung von Arbeiterschaft und Kirche zu visualisieren.

Wenn solche Überlegungen den Ansatzpunkt zu diesem Entwurf gegeben haben sollten, so wurden sie nicht nur nicht verstanden, sondern lösten sogar Aggressionen und scharfe Kritik aus. Ein interner Ausstellungsbericht eines ungenannten Fachmannes an das Unterrichtsministerium stellt zwar generell beruhigend fest: „*Die österreichische Kunst hat sich von jeher von geschmacklosen Extremen irgendeiner modernen Kunstrichtung fernzuhalten gesucht. Der angeborene Geschmack des Österreichers hat ihn davor bewahrt gewisse Grenzen des Geschmacks und der Pietät zu überschreiten.*" Dahingegen wurde das Projekt von Perco für die *Kirche in Neumargareten* an der „*Grenze der Entartung*" beurteilt: „[...] *denn ohne Kreuz könnte es sich auch um den Entwurf eines Warenhauses handeln. Dagegen müssen die Bauten von Holey, Prutscher und Holzmeister, trotz ihrer modernen Formgebung, als den Anforderungen eines Gotteshauses entsprechend angesehen werden.*"[336] So ergab diese verunglückte Präsentation, vor allem auch im Zusammenhang mit Percos Vergangenheit als einer der prägenden Architekten des Roten Wien, trotz aller Bemühungen keine günstige Voraussetzung für die nächsten Jahre einen eventuellen Auftrag von kirchlicher Seite zu erhalten.

Die intensive Beschäftigung mit dem Sakralbau ging jedoch auch nach der Ausstellung von 1932 unvermittelt weiter. Um so mehr, als die angeführte negative Kritik ja vertraulich war, während die offizielle Berichterstattung sich neutral bis wohlwollend gab.[337] Noch im Herbst und im darauffolgenden Jahr entstand eine weitere Reihe von Studien (WV 74), die gleichfalls nicht für ein konkretes Bauvorhaben konzipiert waren, sondern als Fingerübungen, in Hinblick auf eine eventuelle Publikation, zu verstehen sind. Auch diese Entwürfe stehen im Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Linie der Betonarchitektur, wie sie von Perret und Lloyd Wright propagiert wurde, und den Reformideen Dominikus Böhms, die eher von einer Neuadaption historischer Formen ausgingen.

336 Zitiert nach E. Klamper, Die Mühen der Wiederverchristlichung, in: Tabor 1994, S. 156.

337 Wr. Zeitung, 15. 3. 1932.

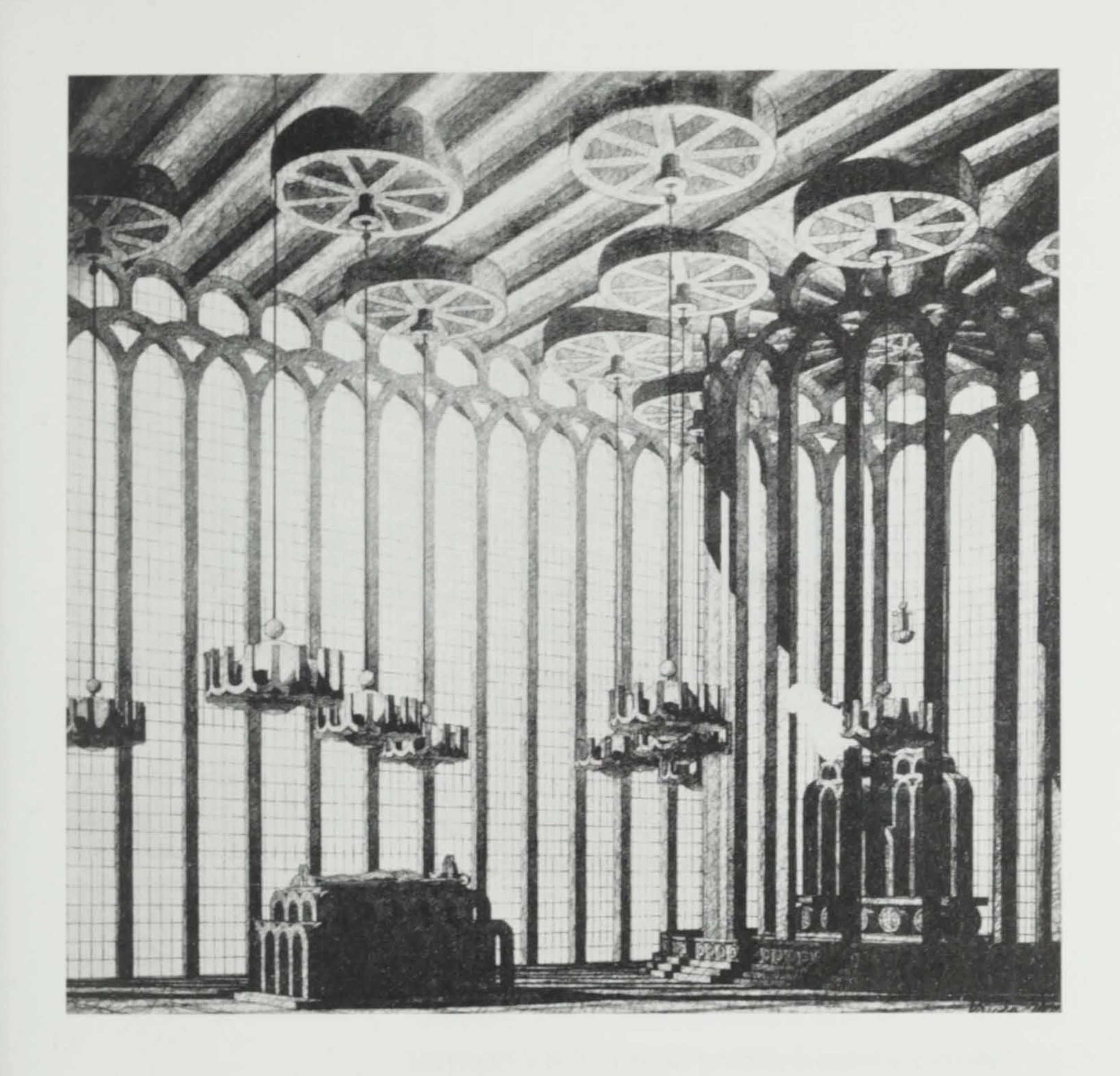


Abb. 154
Perco, Studie, Kirche der
Tausend Leuchten 1933
(Wr. St. u. L. A.)

Eine phantastische Synthese all dieser zeitgenössischen Strömungen zeigt ein 1932 datierter Entwurf eines Chorraumes, bezeichnet als *Kirche der Tausend Leuchten* (Abb. 154). Die durch die neuen Konstruktionsmethoden ermöglichte Auflösung der Wand, im Kontext mit einem wiederentdeckten Licht- und Glaskult, als dessen Urbild die St. Chapelle galt, wird hier architektonisch zur besonderen Hervorhebung des Altarraumes eingesetzt, entsprechend den Reformtendenzen einer eucharistiebezogenen Liturgie. Während neue Materialien, Konstruktionsformen und eine veränderte Auffassung von Gottesdienst einen vorausschauenden Aspekt signalisieren, erfolgt die Legitimation der Moderne hingegen durch einen assoziativen Rückgriff auf mittelalterliche Elemente. Eine Paraphrase des frühromanischen Motivs von einander überschneidenden Rundbogen überzieht die Außenwand und prägt auch die Konfiguration des Ziboriums. Besonders die an ottonische Vorbilder orientierten Radleuchten, die die Lichtmetaphorik in den Raum weitertragen, berufen sich auf ein Mittelalter, dessen Ordnungssystem in einer als chaotisch und unzulänglich empfundenen Gegenwart als vorbildhaft empfunden wurde. Diese Studie Percos wurde immerhin in der zu dieser Zeit sehr maßgeblichen Zeitschrift *Kirchenkunst*, die von der einflußreichen *Leo-Gesellschaft* unter Leitung Anselm Weißenhofers herausgegeben wurde, publiziert.[338]

Die Dialektik von reformorientierter Moderne und Rückgriff auf mittelalterlichen Mystizismus prägt auch einen weiteren, 1933 datierten Entwurf, dessen Bezeichnung *Neuliturgische kath. Kirche mit Amphitheater für geistliche Mysterienspiele* gleichfalls wieder Programm und Ausrichtung signalisiert (Abb. 155). Der Architekt betreibt hier auf mehreren Ebenen ein experimentelles vielschichtiges Spiel mit architektonischen Grundtypen, die er auflöst, neu definiert und wieder in ihre Urform zurückführt. Grundsätzlich wird der bautypologische Begriff „Kirche" erweitert und mit dem Komplex „Theater" in einem geschlossenen Rundbau vereinheitlicht, wobei jede Funktion eine Hälfte des Baus ausfüllt, die teils völlig voneinander getrennt, andererseits durch bestimmte Einrichtungen, wie die

338 Kirchenkunst 1934, H. 4, S. 84.

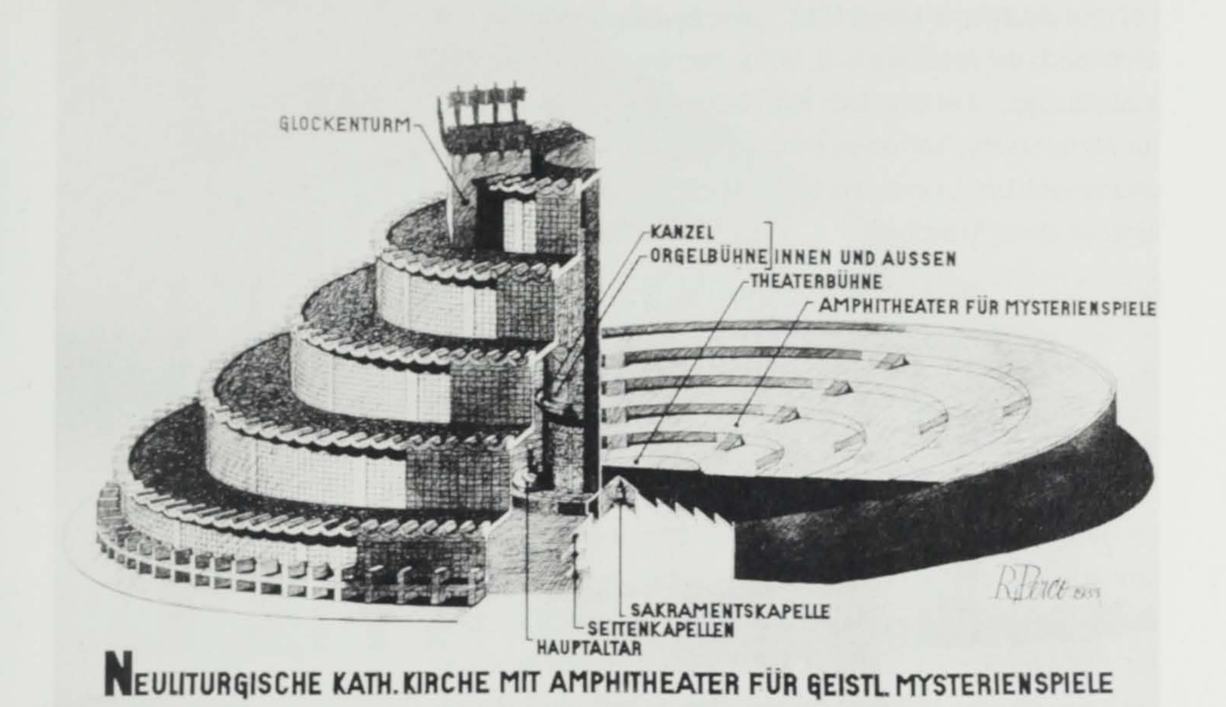



Abb. 155
Perco, Studie, Neuliturgische Kirche mit Amphitheater, 1933 (Wr. St. u. L. A.)

gemeinsame Orgel, materiell und auch ideell miteinander verbunden sind.

Der eine Ansatz dieser Überlegungen ist die zeitgenössische Forderung nach einer Liturgiereform und die Suche nach adäquaten architektonischen Ausdrucksformen. Versuche, den Typus des Rundbaus im Sakralbereich wieder zu aktualisieren, tauchten schon um die Jahrhundertwende auf, verwiesen sei in diesem Kontext auf Otto Wagners „Gasometer". Die Lösung der Problematik der Unvereinbarkeit eines Zentralbaus (im Sinne der christozentrischen Idee) mit der vom Klerus postulierten Richtungsbezogenheit der Gemeinde auf den Altar wird hier durch das ansteigende Rund der Halbkreise in sehr geschickter Weise demonstriert. Ebenso entspricht die Integration eines Aufführungsortes für Mysterienspiele in den Sakralbau den aktuellen Strömungen der Zeit. Die Wiederentdeckung dieses Genres, insbesondere auch durch Hugo v. Hofmannsthal, entsprach den damals generellen kulturpolitischen Intentionen einer Wiederverchristlichung. Das populäre Medium Theater

bot eine didaktische Möglichkeit, breite Bevölkerungskreise, vor allem auch die Arbeiterschaft, anzusprechen. Trotz dieser Voraussetzungen ist es ist jedoch nicht bekannt, ob dieser Entwurf für ein konkretes Vorhaben konzipiert wurde. Angesichts der unübersehbaren „heidnisch" antiken Bezüge bleibt bezüglich einer positiven Reaktion in kirchlichen Kreisen Skepsis geboten.

*Entwurf für die Dr. Ignaz Seipel-Gedächtniskirche (WV 77) 1933 – Studie für eine Reunionsgedächtnis-Domanlage „Zelte Davids" (WV 81) 1934*

Im Gegensatz zu den meisten der im vorangegangenen Abschnitt besprochenen Kirchenprojekte befassen sich diese beiden Studien mit reellen Bauvorhaben oder wurden zumindest für einen konkreten Standort konzipiert. Dennoch scheinen auch sie sich allen Wirklichkeitszwängen zu entziehen und allein der schöpferischen Phantasie des Autors verpflichtet.

Die *Dr. Ignaz Seipel-Gedächtniskirche* oder eigentlich auch Christkönig-Kirche auf der Schmelz gehört zweifellos zu den programmatischesten Bauvorhaben im Wien der frühen dreißiger Jahre. Schon unmittelbar nach dem Tod des Altbundeskanzlers im August 1932 wurde seitens der Gründerin der *Caritas socialis*, Hildegard Burjan, die Idee einer Gedächtniskirche initiiert. Der Rückgriff auf mittelalterliches Gedankengut wurde auch hier manifest, knüpft diese Idee doch in gewisser Weise an die feudale Tradition der „herrscherlichen Grablege" in der Kirche an. In der Folge konstituierte sich ein Komitee unter Vorsitz von Bundeskanzler Engelbert Dollfuß, dem auch Hildegard Burjan selbst und Clemens Holzmeister angehörten. Bereits im Februar 1933 lagen sowohl ein Finanzierungsplan als auch ein Bauprogramm und ein Bauplatz vor.[339] Die Wahl des Standortes auf der Schmelz wurde mit der Nähe des Geburtshauses des Verstorbenen begründet, entsprach aber auch dem grundsätzlichen Programm des Kirchenausbaus in den Arbeiterbezirken. Daher sollte die Kirche nicht ausschließlich ein Memorialbau sein, sondern vor allem auch dem Aspekt der Seel-

339 Wr. Zeitung, 1. 2. 1933.

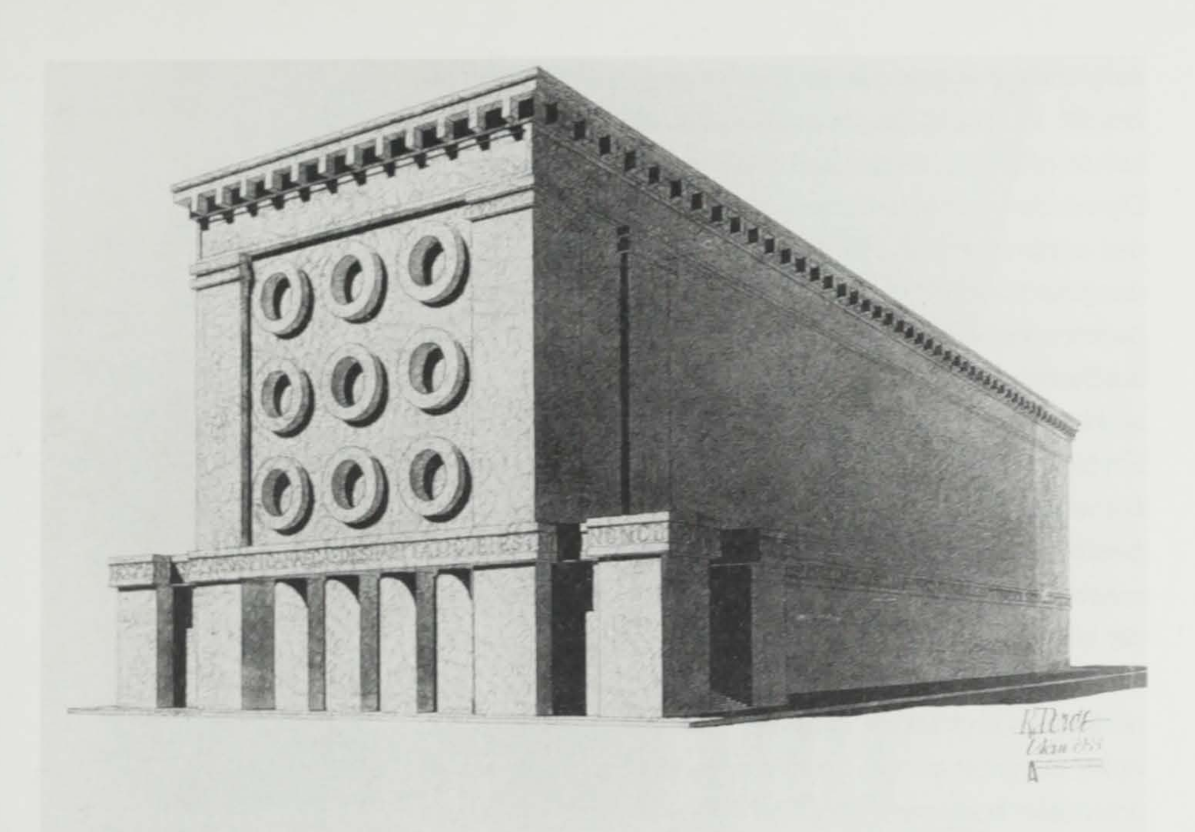



Abb. 156
Perco, Studie zur Dr. Seipel-Gedächtniskirche, Perspektive, 1933 (Wr. St. u. L. A.)

sorge Rechnung tragen. Diese Intention trat auch in dem von Clemens Holzmeister erarbeiteten Bauprogramm zutage, das eine einheitliche, in einen Park integrierte Anlage mit einem Gedächtnisturm, Kirche, Krypta und einem angeschlossenen „Volksfürsorgehaus" vorsah.[340] Im Frühjahr desselben Jahres wurde vom Komitee ein geladener Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich sieben Architekten beteiligten. Unter den Projektanten befanden sich, neben Holzmeister selbst, u. a. noch Alexander Popp, Robert Kramreiter und Karl Holey.[341] Es wurde jedoch keine Jury eingesetzt, und das Komitee beauftragte noch im Mai 1933 Holzmeister mit der Ausführung, bereits im Juli des Jahres erfolgte die Grundsteinlegung.

Perco, der nicht zu dem Wettbewerb geladen war, fertigte gleichfalls eine mit Ostern 1933 datierte *Studie für die Dr. Seipel-Gedächtniskirche* (WV 77 – Abb. 156) an, die allerdings –

340 Ebenda.
341 Wr. Zeitung, 30. 5. 1933 – außer Holzmeister wurden weitere fünf Projektanten genannt, der Name von Perco scheint nicht auf.

aufgrund der ungenügenden Quellenlage – einige Fragen offenläßt. Wie schon der Untertitel verrät, handelte es sich um keinen offiziellen Wettbewerbsbeitrag, sondern um einen in Eigeninitiative angefertigten Entwurf, den er wahrscheinlich den entsprechenden Stellen zukommen ließ, um eine Einladung zur Konkurrenz zu erreichen. Dafür spricht auch ein erhaltener Brief von Karl Holey an Perco, in dem dieser den – ihm anscheinend zugeschickten – Entwurf lobt und die *„Sprache als klassisch und edel"* bezeichnet, sonst aber eher unverbindlich bleibt.[342] Perco hatte zu diesem Zeitpunkt bereits verzweifelt versucht, Kontakte mit Kapazitäten des Kirchenbaus oder geistlichen Stellen herzustellen. Karl Holey war als Dombaumeister, neben Holzmeister (der als Staatsrat für den Bereich der bildenden Kunst eine besondere Monopolstellung hatte) und Robert Kramreiter, damals einer der wichtigsten österreichischen Architekten auf dem Gebiet des Sakralbaus. Ob Holey, der selbst an dem Bewerb teilgenommen hatte, sich als potentieller Konkurrent jedoch für Perco eingesetzt hat, scheint mehr als fraglich.

Irritierend an diesem Entwurf, auch wenn es sich nur um eine interne Studie gehandelt hat, ist vor allem der Umstand, daß der Architekt dabei überhaupt nicht auf das bereits im Februar publizierte Bauprogramm einging. Der explizite Memorialcharakter des Baus verstößt in jeder Hinsicht gegen den gewünschten Aspekt eines komplexen Pfarrzentrums im Sinne der Volksseelsorge. Möglicherweise handelt es sich um einen bereits früher angefertigten Entwurf, der von allgemeinen Überlegungen getragen war und erst später etwas willkürlich datiert wurde. Bezeichnenderweise existiert auch eine von Holzmeister selbst angefertigte Vorstudie, die radikal von seinem ausgeführten Bau abweicht und eine Art Pantheon des Ständestaates intendierte. Offensichtlich hatte man sich – sowohl unter Zeitdruck als auch angesichts der knappen finanziellen Mittel – dann sehr schnell für das konkrete, sehr beschränkte Bauprogramm entschlossen.[343]

342 Brief von Holey an Perco, 8. 6. 1933 /N. P.

343 U. Prokop, Christkönigkirche und Dr. Seipel-Gedächtniskirche auf der Schmelz, in: Das ungebaute Wien (Hg. Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1999, S. 312 ff.

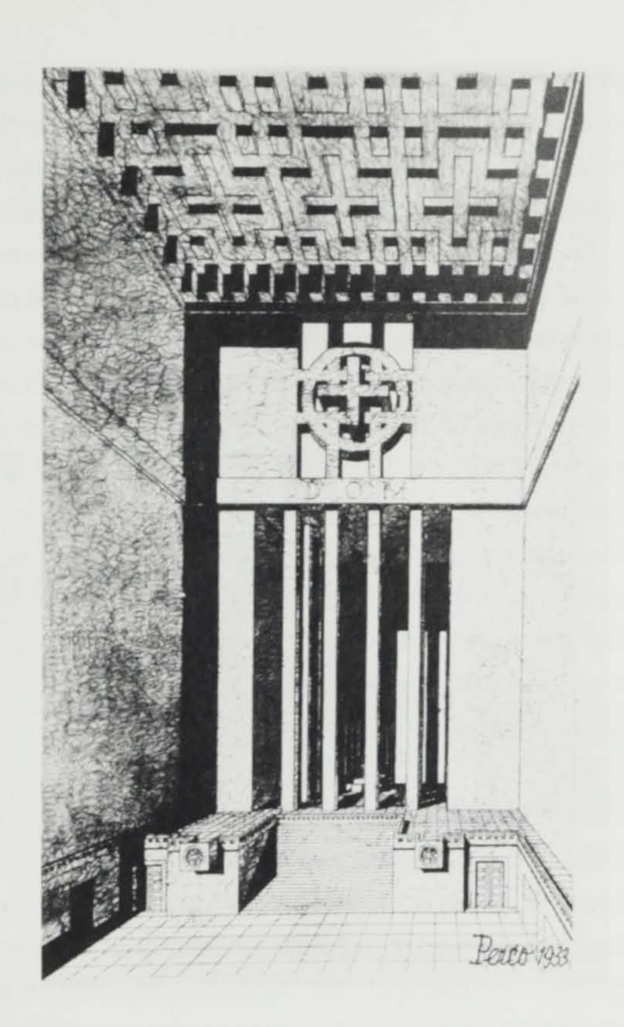



Abb. 157
Perco,
Dr. Seipel-Gedächtniskirche,
Innenansicht, 1933
(Wr. St. u. L. A.)

Wie schon so oft in seinem Schaffen greift Perco auch bei diesem Entwurf auf die Formenwelt der Antike zurück, deren Metaphorik er vielschichtig einsetzt und in den christlichen Totenkult überführt. Im konkreten Fall handelte es sich um ein Zitat des Grabmals des Eurysaces (eines Bäckers) in Rom, das er in einem sehr komplexen Prozeß transformiert und schließlich zu einer Lösung kommt, die eine gewisse Affinität zu der einige Jahre später realisierten Friedhofsanlage in Žale von Josef Plečnik aufweist. Der Umgang mit dem antiken Vokabular erfolgt bei Perco aber durchaus auch in Auseinandersetzung mit der Moderne. Sowohl eine funktionalistisch-puristische Grundhaltung als auch einzelne formale Elemente weisen darauf hin. Der Baukörper selbst wird als glatter, nur von einigen flachen Pilastern gegliederter Kubus aufgefaßt. Alle Ausdruckswerte

konzentrieren sich auf die Vorderfront, einzig ergänzt durch ein das ganze Gebäude umlaufendes Schriftband. Die Organisation der Fassade wird von der – für die christliche Symbolik so bedeutsame – Zahl Drei bestimmt: Die Höhe der Vorhalle beträgt ein Drittel der Gesamthöhe, drei Mittelpfeiler entsprechen den drei mal drei Rundfenstern. Bezeichnenderweise stellt dieses Motiv eine Schnittstelle zwischen Antike und Moderne dar. Es handelt sich nämlich dabei sowohl um eine direkte Übernahme des antiken Grabmales als auch um eine Bezugnahme auf das damals aktuelle Thema des Bullauges. Diese Anordnung der Fenster wird auch wesentlich für die Lichtführung des Innenraumes, dessen Beleuchtung durch das ausschließlich von der Stirnseite einfallende Streulicht einen mystischen Charakter erhält (Abb. 157). Die monumentalisierenden Tendenzen und der sehr hermetische Charakter werden durch eine klassizierende Strenge noch besonders unterstrichen.

Bemerkenswerterweise kann der Bau ambivalent sowohl als Tempelcella als auch als Sarkophag gelesen werden – assoziativ wird sowohl Kult- als auch Totengedenkstätte codiert. Eine Synthese, die nicht zuletzt auch eine Anlehnung an frühchristliche Rituale bedeutet und den Verstorbenen damit in die Sphäre der Heiligkeit rücken würde – eine heikle Interpretation, die in dieser Form sicher nicht erwünscht war. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, daß auch der Konkurrenzentwurf von Kramreiter nicht ganz frei von solchen Konnotationen war. Er konzipierte einen Rundbau, der sich zwar auf die christozentrischen Liturgievorstellungen seines Lehrers Dominikus Böhm berufen konnte, in seiner Semantik aber durchaus auch die Idee eines Mausoleums bzw. deren christliche Weiterführung in der Grabeskirche mit einschloß.

Der realisierte Bau von Holzmeister hingegen reagierte äußerst sensibel – auch angesichts des politischen Charakters des Projektes – auf die unmittelbare Umgebung des Arbeiterbezirkes. Es entstand ein unprätentiöses Seelsorgezentrum im Geiste franziskanischer Schlichtheit.[344] Die im Herbst 1934 fertiggestellte Kirche wurde aber, nachdem auch der ermordete Bun-

344 Sogar die ursprüngliche Intention eines monumentalen Gedächtnisturmes wurde, nach kritischen Reaktionen, fallengelassen (siehe dazu. C. Holzmeister, Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen, Slzbg./Leipzig 1937, S. 21 ff.).

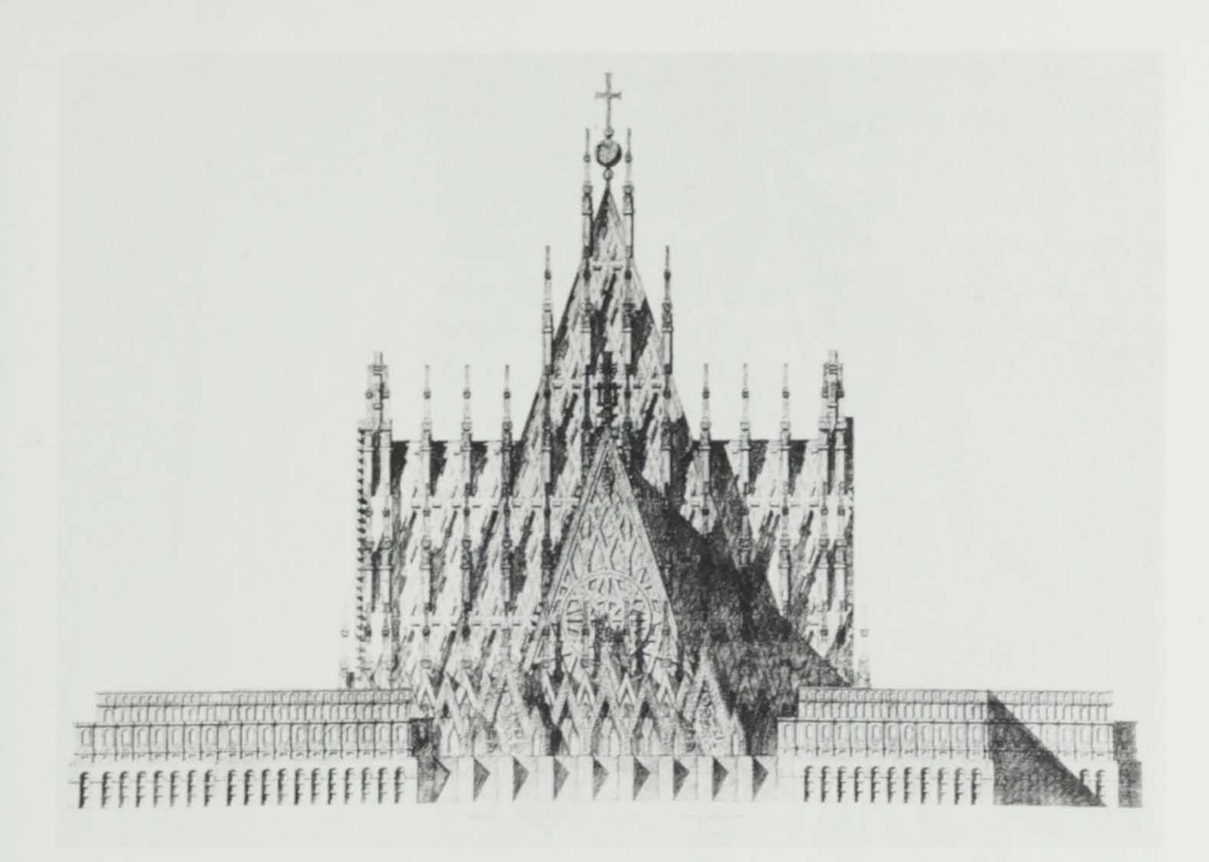


Abb. 158
Perco, Reuniongedächtnisdomanlage – „Zelte Davids"
Perspektive, 1934
(Wr. St. u. L.A.)

deskanzler Engelbert Dollfuß hier beigesetzt wurde, zuletzt doch zu einem – wenn auch bescheidenen – Pantheon des Ständestaates.

Im Rahmen der Beschäftigung mit dem Sakralbau entstand im folgenden Jahr 1934 – gleichfalls aus Eigeninitiative – eine weitere Studie, deren Phantastik alle Dimensionen sowohl religiöser Architektur als auch gängiger urbanistischer Konzepte sprengte und neben dem *Engelsplatz-Hof* eine Schlüsselstellung in der Gedankenwelt des Architekten darstellt. Perco selbst nannte das Projekt, für das er eine Reihe von Entwurfszeichnungen und Modellen anfertigte, *„Reunionsgedächtnisdomanlage – Zelte Davids"* (WV 81 – Abb. 158).

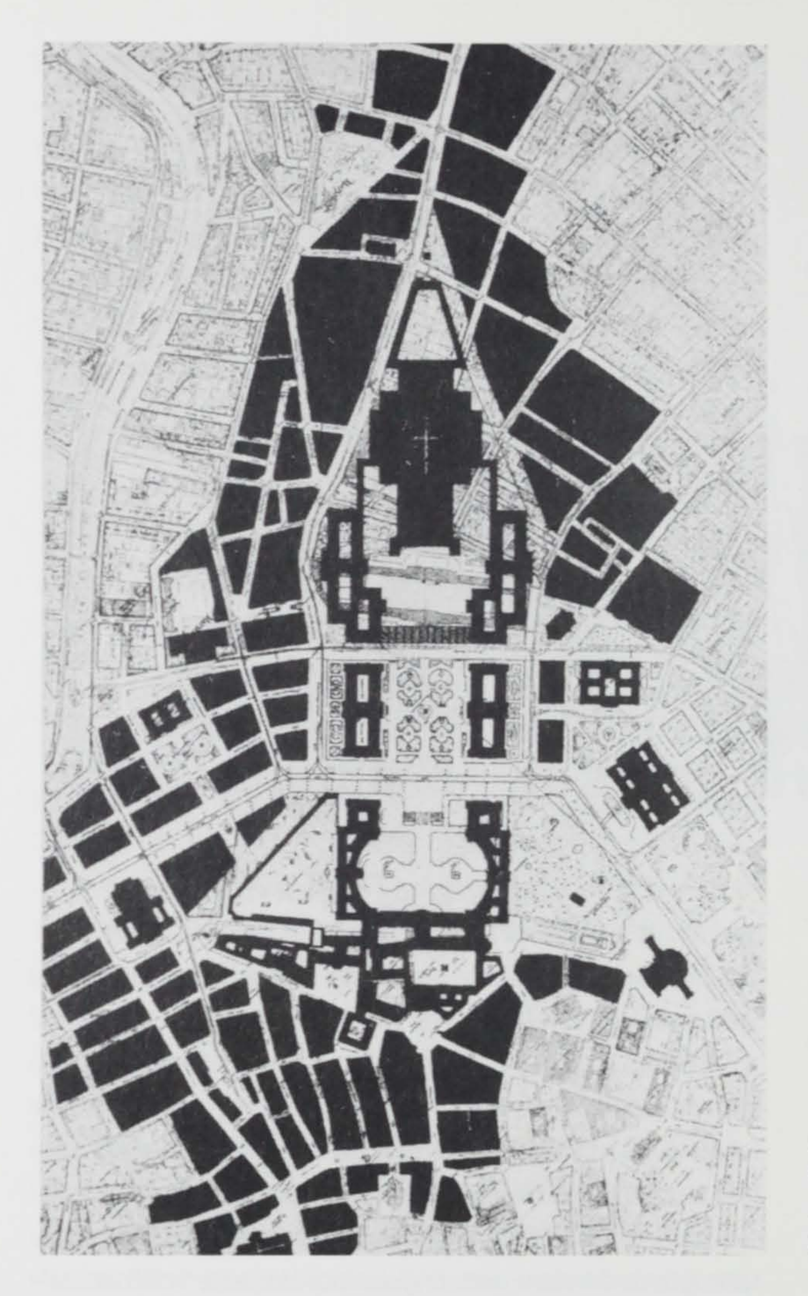


Abb. 159
Perco, Domanlage – „Zelte Davids", Lageplan (Wr. St. u. L. A.)

Während die vorangegangenen Kirchenentwürfe Percos sich jeweils ausschließlich auf den Bau allein bezogen und nie in Hinblick auf ihre – zumindest unmittelbare – Umgebung konzipiert waren, entwarf er mit dieser Studie einen Sakralbau, dessen Situierung im Rahmen eines nahezu utopistischen Konzepts steht, das tief und umfassend in die urbanistische Struktur des historischen Kerns von Wien eingreift. Die Errichtung eines megalomanen Gedächtnisdomes *„Zelte Davids"* verbin-

det der Architekt vor allem mit der Wiederaufnahme der Semperschen Idee des Kaiserforums (Abb. 159). Der grundsätzliche Gedanke, eine Vollendung des Forums mit der Errichtung einer Gedenkstätte zu verknüpfen, beschäftigte ihn bereits zu Ende des Ersten Weltkrieges im Zusammenhang mit der Errichtung eines *Sühnedenkmales* (siehe WV 36) an ebendiesem Ort. Während das Denkmalprojekt von 1918 jedoch noch unter dem Eindruck der Kriegsereignisse entstanden war, wird bei diesem Entwurf eine neu aktualisierte Christlichkeit zum prägenden Bezugspunkt. Allerdings entsprach die bombastische Widmung des Gebäudes als *„Reunionsgedächtnisanlage für die Wiedervereinigung aller christlichen Bekenntnisse der Welt"*, wie sie der Architekt selbst bezeichnete, zwar grundsätzlich den religiös orientierten Machtverhältnissen dieser Jahre, stand jedoch durch ihre explizite ökumenische Ausrichtung etwas außerhalb der konkreten Vorstellungen des damaligen politischen Katholizismus.

Neben der Verschiebung des ideologischen Ansatzes unterscheidet sich das Projekt von 1934 vor allem auch durch einen noch weit umfassenderen Eingriff in die Stadtlandschaft. Nicht nur, daß die ursprünglich intendierte – jedoch nie realisierte – zweite Exedra des Kaiserforums jetzt als Voraussetzung des Idealprojektes ins Spiel gebracht wird, sondern der gigantische Komplex sollte sich sogar bis weit in den 7. Bezirk erstrecken (unter Einbezug des Areals zwischen Lastenstraße, Mariahilfer Straße und Stiftgasse). In der streng axialsymmetrischen Disposition bildet der Dom den ideologischen und architektonischen Gegenpol zur Hofburg, ergänzt durch seitlich gesetzte Anbauten, die die Verbindung zu den beiden Museen herstellen und das Forum in der Längsrichtung abschließen. Ganz selbstverständlich setzte dieses Idealprojekt, das von einer strengen Symmetrie und Blickachsen geprägt war, die Schleifung der Hofstallungen und der Bauten des umliegenden Areals voraus. Obwohl der Umgang mit historischer Bausubstanz in der Zwischenkriegszeit – gemessen am Verständnis des 19. Jahrhunderts – ein viel behutsamerer geworden war, zeigt dieses Konzept, daß sich am Stellenwert der Hofstallungen seit der Zeit

des Ringstraßenausbaus nicht viel geändert hatte: Als nicht erhaltenswerter Nutzbau, dessen asymmetrische Disposition als Störfaktor empfunden wurde, bildete sein Abriß die Voraussetzung für die meisten städtebaulichen Projekte dieser Jahre.

Eine außergewöhnliche Stellung nimmt dieses Projekt im Œuvre von Perco jedoch nicht nur aufgrund seiner gigantisch-phantastischen Dimensionen ein, sondern vor allem auch durch die Wahl der Formensprache. Die typologische Ausgangsbasis für den Sakralbau selbst ist abermals die Chorturmkirche, konzipiert über einem lateinischen Kreuz mit einem ausgeprägten Querschiff. Wie schon bei früheren Kirchenstudien, wird die Pyramide als Grundform für den Turm in Anwendung gebracht. Eine Entsprechung findet dieses Motiv durch die kleinen Pyramiden, die den Zugang zum Haupteingang säumen. Durch den dekorativen Einsatz unzähliger Fialen, die letztlich als Weiterentwicklung der Experimente Percos mit gerüstähnlichen Umhüllungen anzusehen sind, wird der gotische Charakter hervorgehoben, der jedoch immer vage assoziativ bleibt. Andere formale Details, die an Fensterrosen oder Wimperge gemahnen, werden durch den Einsatz eines technoiden Wagnerschen Nutenmotivs modernistisch transformiert. Der sich vom Sockel an verjüngende Baukörper verstößt gleichfalls gegen den Kanon gotischer Bauweise, entspricht jedoch der vom Architekten intendierten Metapher des Zeltes.

Generell war die Wagnerschule – einschließlich Perco – von der Abneigung ihres Lehrers gegen die Gotik geprägt. Nur bei Entwürfen für ephemere Architektur wurde dieses Formenvokabular sehr stilisiert zur Anwendung gebracht. Das trifft insbesondere für Kerndle zu, dessen Neigung zu kubistoiden, manchmal auch gotisierenden Formen am ausgeprägtesten war; ein 1903 datierter Entwurf eines Festzeltes scheint im weitesten Sinn mit dem Projekt Percos verwandt (Abb. 160). Auf diesen in der Wagnerschule häufig anzutreffenden Topos des Zeltes greift Perco, insbesondere auch durch die Bezeichnung *„Zelte Davids"*, in seinem Entwurf zurück. Er selbst interpretiert dies in einem Brief anläßlich des 1937 in Oxford stattfindenden

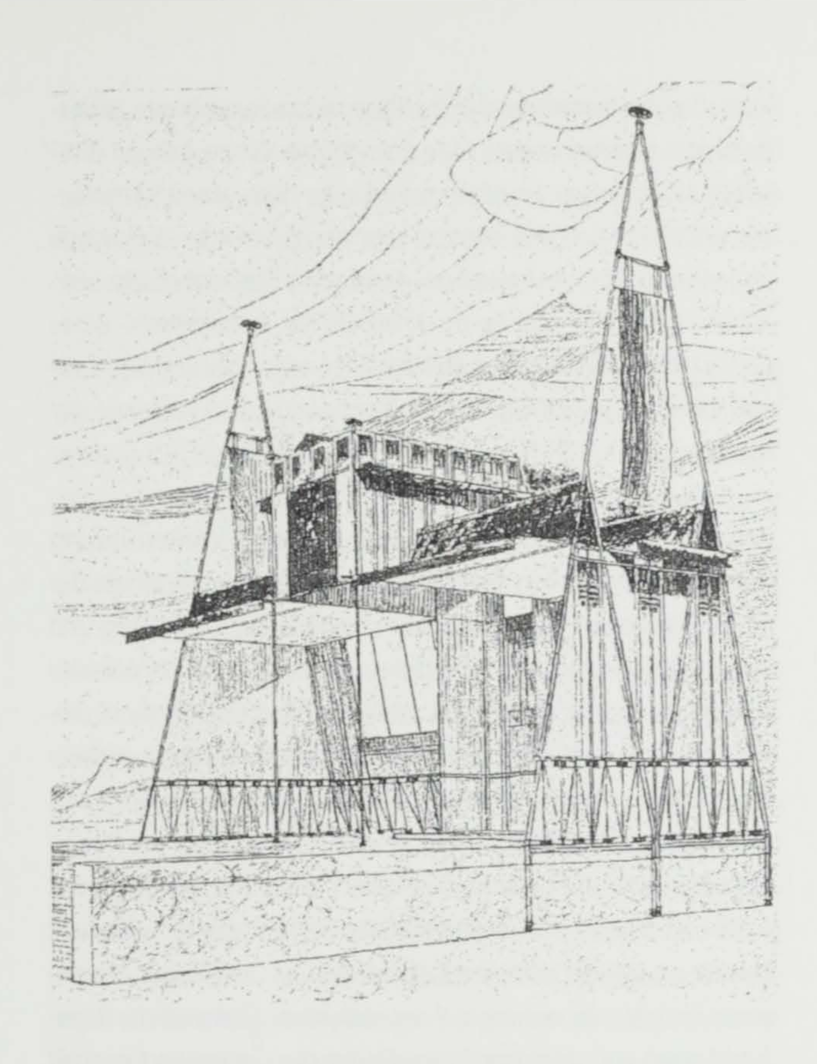


Abb. 160
K. M. Kerndle,
Entwurf für ein Festzelt,
1903 (Graf 1969)

Weltkirchenkongresses: *„Die Idee hiezu, eine Zeltform, faßte ich, weil ich der Meinung bin, daß der größte Teil des christlichen Symbolismuses* [sic!] *jüdisches Gedankengut ist. Und da wählte ich als Grundform die Urform der menschlichen Behausung, die Zeltform. Umsomehr als ja auch die Zelte im Alten Testamente eine sehr große Rolle spielen und auch weil die Zeltform die einfach zu fassendste Form ist."*[345] Diese Erläuterungen reflektieren auf mehreren Bedeutungsebenen zeitgenössisches Gedankengut, sowohl vom architekturtheoretischen als auch vom religiös-symbolischen Aspekt. Im Rückgriff auf die archaische Zeltform und deren textile Struktur knüpft der Architekt vor allem auch an die Bekleidungstheorie Sempers an, die für die Wagnerschule äußerst relevant gewesen war. Die in Percos Brief angeführte Idee, diese Urform in eine

345 Perco, Brief vom 6. 7. 1937, der tatsächliche Adressat ist unbekannt. Ein handschriftlicher Vermerk *„Prof. Kunsthistoriker"* könnte ein Hinweis sein, daß sich der Brief an Ernst Gombrich gerichtet hatte, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in England befand./N. P.

jüdisch-alttestamentarische Tradition zu stellen, könnte außerdem von Überlegungen Max Eislers über einen genuin jüdischen Stil angeregt gewesen sein. Einige Jahre zuvor hatte dieser anläßlich der Konkurrenz um die Hietzinger Synagoge angemerkt: *„Der Judentempel in unseren Ländern müßte vielleicht irgendwie die Form eines Zeltes bekommen, eines Gehäuses für die tragbare Bundeslade, zum Abbruch und Umzug bereit, die Notform eines Tempels für ein Volk auf der Wanderschaft."*[346]

Percos Studie ist aber auch als eine generelle Weiterführung der damals aktuellen Diskussion um den Symbolgehalt der Gotik anzusehen. Ausgehend von der Wiederentdeckung und Zuschreibung eines metaphysischen Charakters durch Wilhelm Worringer, wurde seitens des deutschen Expressionismus dieser Richtung vor allem esoterische oder panreligiöse Qualitäten zugeordnet. Während Bruno Taut den gotischen Dom als *„Präludium der Glasarchitektur"* bezeichnen konnte, bezog Otto Bartning die allgemein religiös bestimmte Symbolik der Gotik auch auf den evangelischen Kirchenbau.[347] Herbert Eulenburg sah die gotische Kathedralen als *„mächtige Zeugen einer Einheit, die wieder auf menschliches Gemeinschaftsgefühl fernab von dem kläglichen Hader der Gegenwart gestellt ist."*[348] Im Kontext dieser Vorstellungswelt ist die geistige Grundlage für die Planung eines „gotischen Domes" zu sehen.

Eine weitere Quelle für dieses außergewöhnliche Projekt könnte auch in Friedrichs Schinkels Plan zur Errichtung eines *Domes als Denkmal für die Freiheitskriege* (1814) zu sehen sein. Der mögliche Vorbildcharakter der Ideenwelt des preußischen Architekten, die generell sowohl für Otto Wagner als auch für seine Schule nicht zu unterschätzen ist, wurde im Zusammenhang mit Percos Entwurf für die *Chicago Tribune* (WV 45) bereits erwähnt. Das grundsätzliche Konzept, eine monumentale Domanlage als Gedächtnisstätte im Kontext eines weitreichenden städtebaulichen Ensembles zu errichten, ist in ähnlicher Weise bereits bei Schinkels Projekt vorgegeben. Während dieser aus einem romantisch-nationalen Gefühlser-

346 M. Eisler, zit. nach R. Hanisch/O. Kapfinger 1995, S. 249.
347 Kahle 1990, S. 60.
348 Pehnt 1981, S. 52.

lebnis – den Kölner Dom vor Augen – auf einen *„altdeutschen Stil"* zurückgreifen wollte,[349] transformiert Perco das mittelalterliche Formenrepertoire jedoch zu einer expressionistischen Utopie, die ihre Wurzeln in der phantastischen Welt der Abschlußarbeiten der Wagnerschule nicht verleugnen kann.

Im Zusammenhang mit dieser Entwurfszeichnung wird ein für Perco charakteristisches Phänomen manifest, das auch für viele andere Kirchenstudien gilt. Häufig entstanden nur Perspektiven, während zumeist Schnitte, Grundrisse und Innenräume fehlen. Die innere Disposition scheint oft überhaupt nicht festgelegt und steht anscheinend außerhalb des Interesses des Entwerfenden. Die Bauten werden nicht architektonisch, sondern wie Skulpturen aufgefaßt. Die grundsätzliche Problematik einer Überbetonung des Zeichnerischen unter Hintansetzung architektonischer Kriterien wurde bereits im Zusammenhang mit frühen Wettbewerbsprojekten vor dem Ersten Weltkrieg besprochen. Bereits damals wurden diese Tendenzen u. a. von Adolf Loos und Marcel Kammerer kritisch und auch warnend beobachtet. Das Primat des Zeichnerischen war – wie bereits angeführt – ein Wesenszug der Wagnerschule, ist aber auch ein Zeitphänomen, das ganz allgemein eine Eigenheit der zweckabgehobenen utopistischen Architektur darstellt. Dieser Grundzug verbindet Percos Studien durchaus auch mit den Phantasien eines Sant'Elia oder Bruno Taut.

In einem 1931 publizierten Aufsatz *Grundriß und Aufriß, ihre Beziehung zueinander und zum Baukünstler* nimmt Perco selbst zu diesem Problem Stellung.[350] Indem er den Grundriß als *„rationales Verstandesprodukt"*, den Aufriß hingegen als *„künstlerische Aufgabe"* auffaßt und sie in ein geradezu dialektisches Verhältnis setzt, stellt er sich gegen die gängigen Architekturtheorien der Zeit, die die Raumordnung als Basis und konstituierendes Element schlechthin aller Planung betrachten – verwiesen sei auf den Raumplan eines Adolf Loos und dessen Weiterentwicklung bei Josef Frank. In seiner Theorie ordnet Perco der Grundrißlösung einen relativ geringen Stellenwert zu, die nicht die eigentlich Aufgabe des *„Baukünstlers"*

349 Siehe dazu P. O. Rave, Friedrich Schinkel/Berlin, 1. Teil, Berlin 1941.

350 Perco, Grundriss und Aufriss, ihre Beziehungen zueinander und zum Baukünstler, ihre Beziehungen zu Privataufträgen und zu Wettbewerben, in: Bau- u. Werkkunst 1931, H. 15, S. 359 ff.

sei. Er begründet seine Überlegungen damit, daß nicht die originäre Idee eines einzelnen, sondern eine sukzessive Entwicklung zu idealen Grundrißtypen wie dem griechischen Tempel oder der römischen Arena geführt hätten. Diese These einer evolutionistischen Herausformung eines Idealtypus zeigt durchaus Parallelen zu den Theorien von Le Corbusier, wird jedoch sehr eigenwillig aus einem Ansatz, der noch in der Vorstellungswelt des ausgehenden Historismus wurzelt, interpretiert. So fühlt sich Perco bemüßigt, Otto Wagner als Zeuge seiner reaktionären Theorien zu zitieren, der zu einem seiner Schüler angeblich gesagt haben soll: „*Gute Grundrisse kann auch ein Baumeister machen, man soll aber den Bauauftrag nur dem Baukünstler geben. Denn der beste Grundrißlöser kann oft im Aufbau mit seinem verstandesmäßig gelösten Grundriß gar nichts anfangen. Der Baukünstler dagegen vermag aus jedem, auch fremden Grundriß, ein Kunstwerk zu schaffen.*“[351]

### *Studien zur Kirche Maria Lourdes in Meidling (WV 89) 1936/37 und eine Pfarrkirche in Liesing (WV 94) 1937*

Trotz aller Erfolglosigkeit setzte Perco auch in den folgenden Jahren 1936/37 die Beschäftigung mit dem Sakralbau fort. In diesem Zeitraum entstand eine Unzahl von Plänen und Modellen, die sich mit zwei konkreten Bauvorhaben auseinandersetzten. Beide Entwurfsreihen befaßten sich, entsprechend der Rekatholisierungspolitik des Ständestaates, mit Kirchenbauten in Wiener Arbeiterbezirken.

Insbesondere für das Projekt einer *Maria Lourdes-Kirche in Meidling* (WV 89) konnte er sich – unter den gegebenen Umständen – konkrete Hoffnungen auf einen Auftrag machen. Diese Situation erklärt die intensive Auseinandersetzung mit diesem Vorhaben, die ihn veranlaßte, an die dreißig (!) Varianten anzufertigen. Um seinen potentiellen Auftraggebern die jeweiligen Entwürfe anschaulich zu machen, verfertigte er zahlreiche Modelle, deren Fotos sich zum Teil erhalten haben. Wie bereits erwähnt, versuchte der Architekt bereits ab den

351 Ebenda

frühen dreißiger Jahren Kontakte zu kirchlichen Kreisen herzustellen. Im Rahmen dieser Bemühungen geriet er auch an den ehemaligen Dombaumeister August Kirstein. Anläßlich der Diskussion über die Neuinstallierung einer elektrischen Beleuchtungsanlage im Wiener Stephansdom 1932 hatte Perco öffentlich für Kirstein Stellung genommen und ihn vor allem gegen die Angriffe von Holzmeister in Schutz genommen.[352] Seit dieser Zeit verblieb der wesentlich ältere Kirstein in einer freundschaftlichen, nahezu väterlichen Beziehung zu dem immer mehr in Isolierung geratenen Perco. Im Mai 1936 konnte Kirstein Perco dahingehend informieren, daß er sich bei dem erzbischöflichen Sekretär und neu installierten Pfarrer von *Maria Lourdes,* Monsignore Schulenburg, für ihn eingesetzt hatte und daß Perco als einer der Bewerber für die neu zu errichtende Pfarrkirche in Meidling zugelassen wird. In diesem Zusammenhang empfiehlt er ihm, in Anbetracht der damals aktuellen Wiederbesinnung auf das Frühchristentum im Sakralbau – sowohl in Hinblick auf den konzeptuell liturgischen als auch formalen Aspekt –, eine Reise nach Rom zu unternehmen, um dort die *„altchristlichen Baudenkmale"* zu studieren. Gleichzeitig warnt er ihn fast väterlich besorgt, seine *„[...] zügellose Phantasie zu beherrschen, die sich von dem Praktischen, Normalen entfernt".*[353]

Voll Hoffnung, seine Chancen weiter zu verbessern, wendet sich Perco, unter Berufung auf Kirstein, an örtliche Honoratioren, um sich als *„versierter Kirchenbauprojektant"* zu empfehlen, und betont, sich devot anbiedernd: „[...] *und zähle nicht zu den extrem Modernen."*[354] Eine Beteuerung, die zweifellos notwendig war, denn seit dem verunglückten Experiment des Entwurfes einer *Eisenbetonkirche in Neumargareten* (siehe WV 70) auf der *Ausstellung für Christliche Kunst* von 1932 haftete ihm offensichtlich der Ruf an, ein moderner Funktionalist zu sein. Diese Problematik bringt auch Kirstein in einem weiteren Brief an Perco zur Sprache, in dem er ihm versichert, daß seine Chancen gut stünden – sein einziger Konkurrent sei Robert Kramreiter. Beruhigend fügt er an: *„Immerhin verteidigen Sie ihren Standpunkt, daß sie kein nüchternes protestantisches*

352 Kirstein, Brief an Perco vom 26. 3. 1932.
353 Kirstein, Brief an Perco vom 26. 6. 1936.
354 Perco, Brief an einen ungenannten Kammerrat vom 28. 5. 1936.

*Bethaus, noch ein profanes Gebäude, in dem man nicht eine Kirche erkennt, schaffen wollen."* Mahnend erinnert er ihn schließlich daran, daß Pius X. sich gegen die moderne Stilrichtung geäußert hätte und die Kirchen „[...] *dieselbe Schönheit aufweisen sollten, wie die der vergangenen Jahrhunderte"*.[355]

Aufgrund dieser relativ günstigen Ausgangssituation unternimmt Perco eine Studienreise nach Italien und beginnt im Sommer des Jahres 1936 mit einer Reihe von Entwürfen, die er den verantwortlichen Stellen, allen voran Monsignore Schulenburg, immer wieder vorlegt. Ausgehend vom Typus der römischen Basilika – den er anfangs fast unmittelbar übernimmt –, entsteht eine Reihe von Entwurfsvarianten. Die Beschäftigung mit italienisch-frühchristlichen Kirchenbauten findet vor allem auch in der geplanten Kirchenausstattung ihren Niederschlag. In der einzig erhaltenen Grundrißzeichnung ist anstatt der Kanzel ein „Ambo" vorgesehen, ebenso ist der Altar nach „römischer Art" situiert. Durch diese Aufstellung wird vor allem auch, entsprechend den Reformideen eines Pius Parsch, eine Celebratio versus populum ermöglicht.

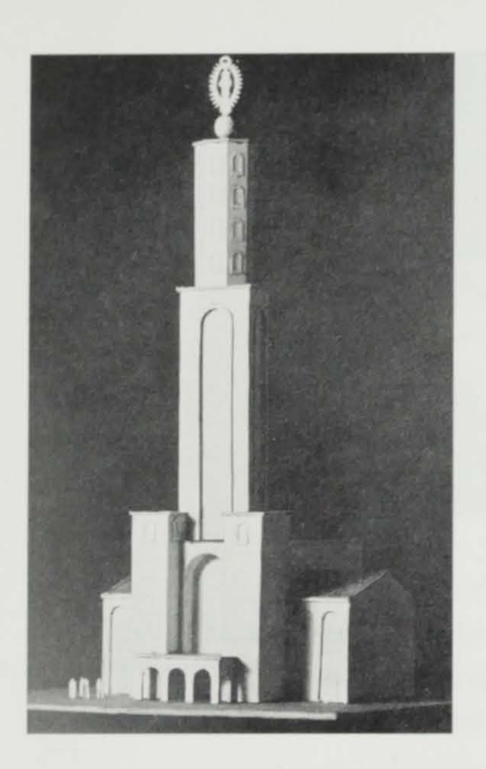
Im Laufe der Arbeit an diesem Projekt variiert er dieses Thema mit einer romanisierenden Zweiturmfassade (11. Entwurf), um dieser Fassung schließlich einen 50 m hohen Mittelturm beizufügen, wo er die üblichen Räumlichkeiten für Pfarr- und Seelsorgezwecke unterbringen möchte. Als Glockenturm ist hingegen der sechseckige Aufbau vorgesehen, auf dessen Spitze eine große, in der Nacht beleuchtete *Maria Lourdes-Statue* angebracht ist, die ein neues „*Wahrzeichen von Wien*" darstellen soll (Abb. 161 – 12. Entwurf).[356]

Bemerkenswerterweise entspricht die eigenwillige Turmlösung von Perco nahezu völlig dem der *St. Josephs-Kirche* in Floridsdorf, die gerade zu diesem Zeitpunkt von Robert Kramreiter errichtet wird. Sowohl die Idee der Nutzung der unteren Räume des Turmes für diverse Pfarrzwecke als auch dessen effektvolle Beleuchtung in der Nacht ist hier realisiert.[357] Da die beiden Projekte, sowohl *Maria Lourdes* als auch *St. Joseph*, nahezu

355 Kirstein, Brief an Perco vom 18. 8. 1936.

356 Perco, Brief an Monsignore Schulenburg vom 30. 1. 1937.

357 P. Parsch/R. Kramreiter, Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie, Wien 1938, S. 53.



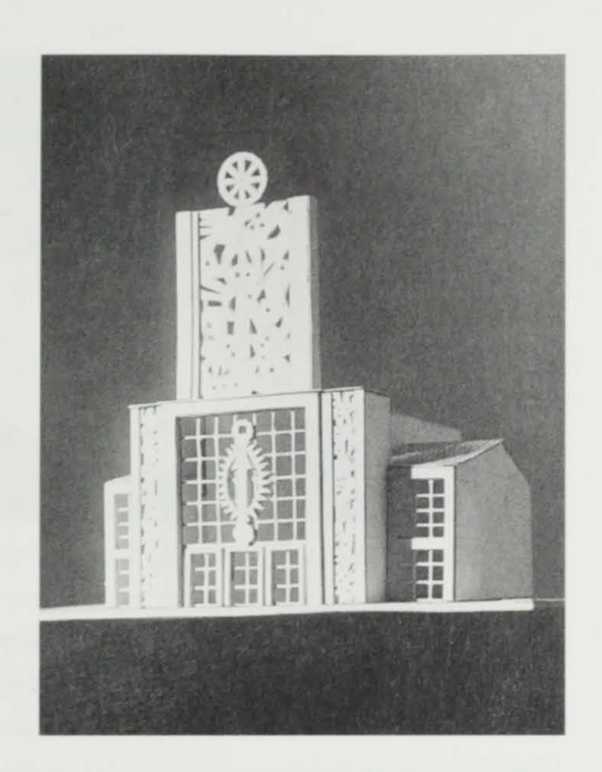


Abb. 161
Perco, Pfarrkirche Maria Lourdes – 12. Entwurf/Variante B 1936/37 (Wr. St. u. L. A.)

Abb. 162
Perco, Pfarrkirche Maria Lourdes – 15. Entwurf Perco, Pfarrkirche Maria Lourdes (Wr. St. u. L. A.)

gleichzeitig geplant wurden, scheint eine gegenseitige Einflußnahme nicht ausgeschlossen. Diese Affinität findet ihren Niederschlag auch in einer weiteren Variante (15. Entwurf – Abb. 162), die in ähnlicher Weise wie *St. Joseph* von dem Motiv einer Schauwand ausgeht, die von einer flächigen Ornamentik konstituiert wird.

Die Beschäftigung Percos mit diesem Projekt erstreckte sich bis weit in das Jahr 1937 – die Quellenlage gibt keinen Aufschluß darüber, ob schließlich eine Entscheidung gefallen ist. Die politischen Ereignisse vom März 1938 beendeten schließlich sämtliche Aktivitäten im Bereich des Kirchenbaus. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in den fünfziger Jahren zuletzt doch von Robert Kramreiter die *Pfarrkirche Maria Lourdes* errichtet.[358]

Eine weitere Entwurfsreihe, die gegen Ende des Jahres 1937 entstand, befaßte sich gleichfalls mit der Errichtung einer *Pfarrkirche* (WV 94) in einem Arbeiterbezirk, diesmal sollte *Liesing*

358 Achleitner 1990, S. 310.

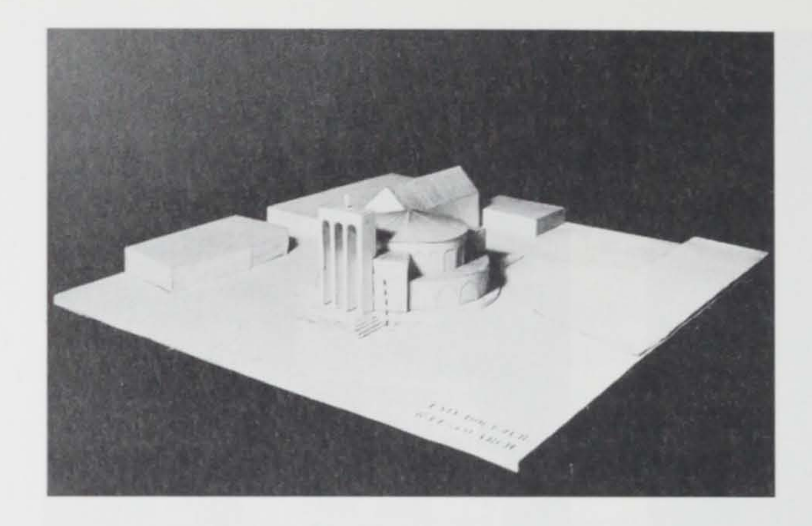


Abb. 163
Perco, Liesinger Pfarrkirche, 1937
Modell (Wr. St. u. L. A.)

der Standort sein. In Zusammenhang mit diesem Projekt sind zwar ebenfalls Kontakte mit dem örtlichen Pfarrer belegt, wie aussichtsreich ein eventueller Auftrag war, ist jedoch ungeklärt.[359]

Während für *Maria Lourdes* eine basilikale Grundstruktur die Ausgangsbasis war, greift Perco hier wieder das Thema des Rundbaus auf, der bereits von Otto Wagner lanciert und in der Zwischenkriegszeit insbesondere von Dominikus Böhm propagiert wurde. Durch die völlige Absenz von Seitenkapellen stellt das Liesinger Projekt von Perco jedoch zweifellos die radikalste Umsetzung dieses Bautypus dar. Obwohl das Portikusmotiv auf die Urform des Pantheon anspielt (Abb. 163), bleiben die formalen Details jedoch – wie die mächtigen Pfeilerarkaden – im gängigen Repertoire einer modernistisch abgewandelten Romanik. Der weitere Verlauf dieses Projektes verliert sich im dunklen und ist zweifellos auch durch die Zäsur des Jahres 1938 zu einem abrupten Ende gekommen.

359 Perco, Brief an den Pfarrer von Liesing vom 12. 11. 1937.

## Die Denkmalprojekte

Ähnlich wie die Kirchenentwürfe sind auch die zahlreichen Studien und Modelle für diverse Denkmalprojekte prägend für die letzte Schaffensperiode Percos. Eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema setzt zu Ende der zwanziger Jahre ein und wird dann kontinuierlich bis zu seinem Tod 1942 fortgesetzt. Die Entwürfe wurden daher in Hinblick auf ihre Entstehungszeit in zwei Gruppen zusammengefaßt, deren Zäsur aufgrund der veränderten politischen Situation in Österreich das Jahr 1933 bildet. Sowohl für den autoritären Ständestaat als auch danach für das totalitäre NS-Regime waren Denkmalprojekte ein nicht unwichtiger Bestandteil der politischen Propaganda. Beinahe noch mehr als im Kirchenbau ermöglichte die Beschäftigung mit diversen Denkmalprojekten eine Freisetzung der schöpferischen Kreativität des Künstlers, die manchmal zu erstaunlich avantgardistischen Konzepten führen konnte. So wie Perco auf dem Gebiet der Architektur, trotz der ökonomischen Zwänge, sich nicht einer Architektengemeinschaft anschloß, so zog er es auch hier vor, seine Entwürfe ganz alleine ohne die übliche Mitarbeit eines Bildhauers auszuarbeiten. Grundsätzlich ist sein Interesse für Skulptur und figurale Darstellungen und insbesondere seine Selbsteinschätzung als universeller Künstler noch vom Kunstverständnis der frühen Moderne geprägt.

*Konkurrenzentwurf für ein Columbusdenkmal in San Domingo (WV 64) 1929 – Studie für ein Mozart-Denkmal (WV 71) 1931 – zwei Konkurrenzentwürfe für ein Reichsehrenmal der deutschen Kriegsgefallenen in Bad Berka (WV 73) 1932*

Ende des Jahres 1928 wurde von der Panamerikanischen Union in Washington ein internationaler *Wettbewerb zur Errichtung eines Leuchtturmes mit Kapelle und Museum zum Gedächtnis des Entdeckers Christoph Columbus* ausgeschrieben, befristet mit 1. April 1929. Als Aufstellungsort war die historische Landungsstelle in der Dominikanischen Republik vorgesehen.[360] Die großzügige Dotierung des Wettbewerbes und die Prominenz der Jury – u. a. waren Pölzig, Holzmeister, Lloyd Wright, Le Corbusier und Saarinen vertreten – verliehen der Konkurrenz einen relativ hohen Stellenwert.

Das Konzept von Percos Konkurrenzentwurf für das Columbusdenkmal beruhte darauf, mittels allgemeiner Metaphern die christliche Seefahrt darzustellen und nicht explizit die Person von Christoph Columbus. Eine Anregung für dieses Motiv könnte das im Jänner 1929 in der Zeitschrift *Der Tag* veröffentlichte Foto der mexikanischen Wallfahrtskirche „Steinsegel" in Guadelupe gewesen sein.[361] Diese Abbildung wurde von ihm in seinem Skizzenbuch aufgezeichnet und sukzessive weiterentwickelt. Die Verschmelzung der beiden Themen „Segel" und „Leuchtturm" erfolgte schließlich in einer Formensprache, die trotz ihres gegenständlich deskriptiven Charakters Kriterien zeitgenössischer abstrahierender Tendenzen aufnimmt. Der strukturelle Aufbau aus einander durchdringenden Körpern und vorkragenden Elementen zeigt Einflüsse sowohl der De-Stijl-Bewegung als auch konstruktivistischer Prinzipien (Abb. 164). Diese zum Teil avantgardistische Morphologie des Percoentwurfes bleibt aber dennoch dem für Seehelden gängigen Typus des Säulendenkmals verpflichtet. Grundsätzlich reflektiert der ideologische Ansatz des Konkurrenzprojektes von Perco eine konservative Haltung im Geiste eines eurozentristischen kolonialen Denkens. Die Segnungen

360 ÖBZ 1928, S. 495.
361 Der Tag, 13. 1. 1929.

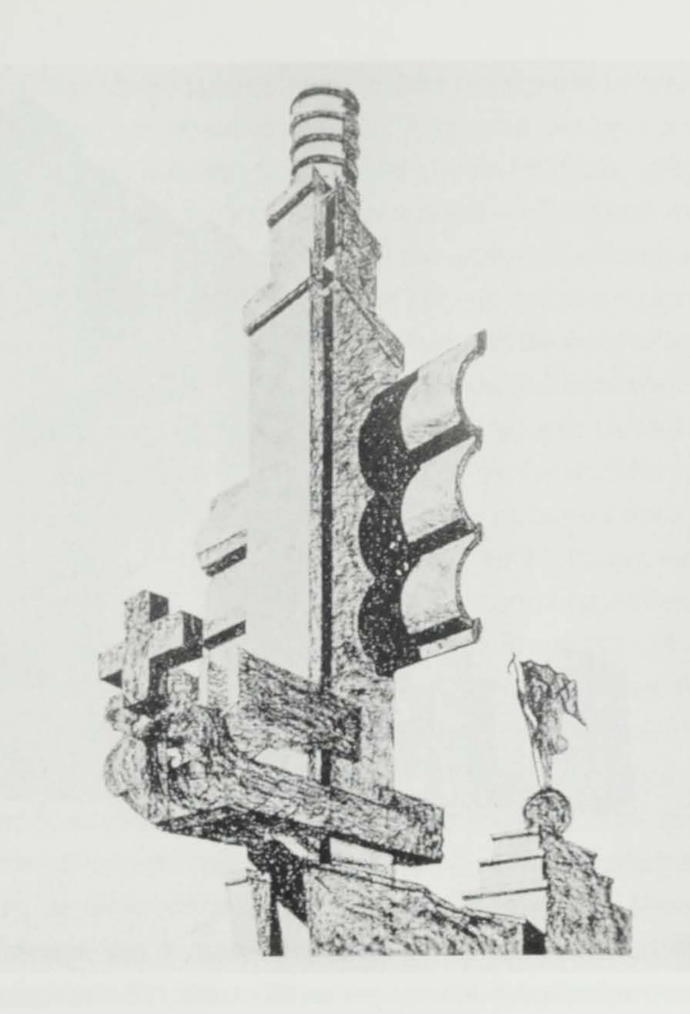
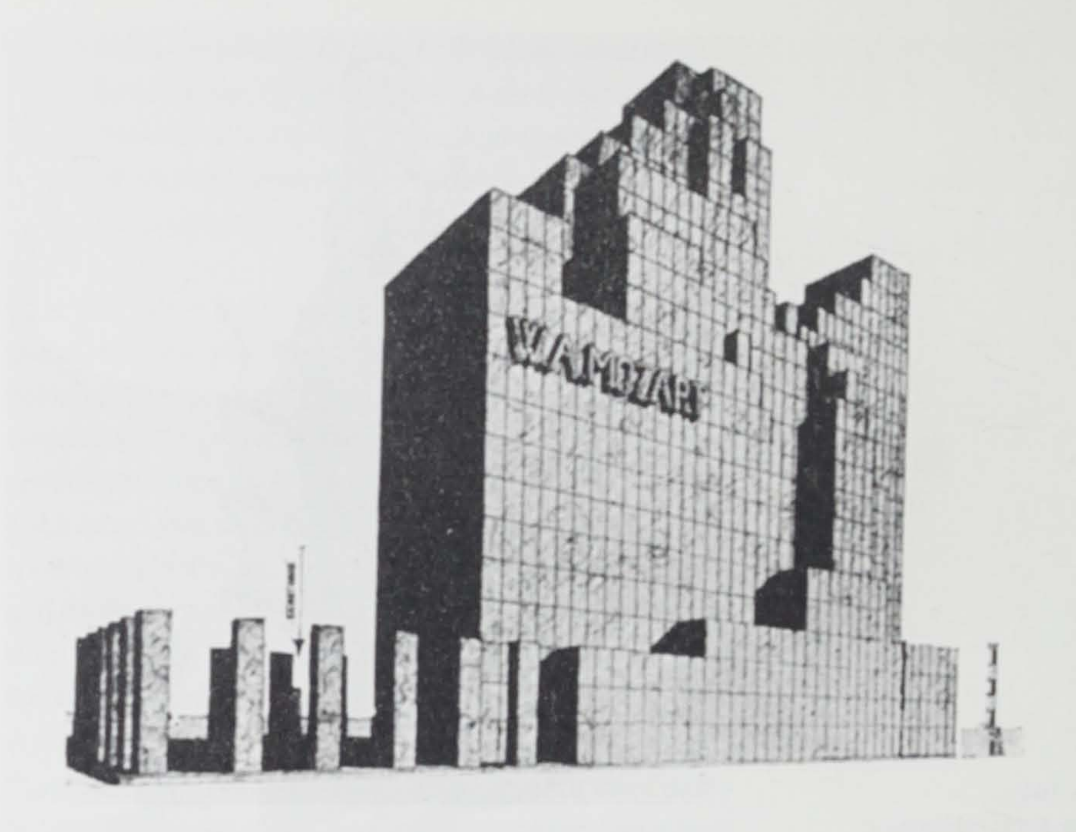


Abb. 164
Perco, Konkurrenzentwurf für ein Columbusdenkmal in San Domingo, 1929 (Wr. St. u. L. A.)

des Christentums in die Neue Welt gebracht zu haben, wird durch die beiden kreuztragenden Engel am Fuße des Leuchtturmes symbolisiert. Die rückwärts gelegene Kapelle in Form einer Stufenpyramide ist offensichtlich als Anspielung auf präkolumbianische Tempelbauten gedacht. Perco selbst erklärt dies in seiner Baubeschreibung: *„L'auteur s'afforça* [sic] *á créer un monument qui laisse saillir l'idée que Colombe était explorateur, navigateur, qui porta la culture et la religion chrétienne en Amerique. Le phare est orné avec une sort de voile. Quasi aux pieds de la colonne sont places horizontalement deux anges en bronze qui porte en avance la croix comme signe de la religion et de la culture chrétienne."*[362]

362 Perco, Baubeschreibung „Leuchtturm Christoph Columbus"/N. P.




Nicht im Rahmen einer Konkurrenz, sondern aus eigener Initiative, entstand dahingegen anläßlich des 175. Todesjahres Mozarts Ende 1931 ein *Entwurf für ein Mozartdenkmal* (WV 71 – Abb. 165), das Perco mit einer ausführlichen Beschreibung an zahlreiche Institutionen, u. a. an die Wiener Stadtverwaltung (Hugo Breitner), den Musikverein und an das Mozarteum in Salzburg sandte. Im Rahmen eines umfassenden städtebaulichen Konzepts legte er eine Studie vor, die neben ihrer formalen Kühnheit vor allem auch ein Experiment in der Umsetzung von akustischen Phänomenen in architektonische Formen darstellte.

Abb. 165
Perco, Studie zu einem Mozartdenkmal 1931 (Wr. St. u. L. A.)

Perco ging von der Voraussetzung aus, das bestehende Mozartgrab auf dem St. Marxer Friedhof in eine neu zu errichtende Denkmalanlage zu integrieren und in ein großzügiges urbanistisches Ambiente einzubetten. Eingeschlossen in einem Pfeilerhain sollte die Grabstätte dem neuen Denkmal vorgelagert sein und der gesamte Komplex in einer großzügigen Gar-

tenanlage, deren Strukturierung auf die umliegende Verbauung Bezug nimmt, situiert werden. Angesichts der heutigen städtebaulich prekären Situation des kleinen Friedhofs, völlig eingeschlossen in der Schlinge einer Autobahnauffahrt und abgeschnitten von der Umgebung, ist das großstädtisch-metropolitanen Vorstellungen verpflichtete Konzept Percos von einer großzügigen Progressivität geprägt. Auch das Denkmal selbst erinnert in seiner nüchtern-funktionalistischen Durchgestaltung eher an zeitgenössische Wolkenkratzer als an eine Gedenkstätte. Weder die Baubeschreibung noch die Entwurfszeichnung geben Auskunft über eine eventuelle Nutzung oder innere Disposition der Architektur. In der Durchformung des Baukörpers und dessen sukzessiver Schichtung und Abtreppung versuchte Perco jedoch die alte Affinität zwischen Mathematik, Architektur und Musik anschaulich zu machen. Er selbst lieferte die Erklärung zur Gestaltung dieses Denkmalentwurfes in einem Brief an Bürgermeister Seitz: *„Das Motiv der fünf Themenstellen der Jupitersymphonie Finale Takt 388–391 – die erhabenste Stelle der Musikliteratur – ist rein mathematisch architektonisch umgesetzt. Die horizontalen Linien bedeuten Halbtöne, die vertikalen Linien die 1/4 Noten.“*[363] Diese Erläuterung Percos zu seinem Experiment, akustisch musikalische Phänome in geometrisch abstrakten Formen zu veranschaulichen, könnte auf eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Musiktheorien hinweisen. Auch Arnold Schönberg setzte für seine Zwölftonlehre die Einheitlichkeit eines mehrdimensionalen musikalischen Raumes voraus, in dem Tonkonstellationen sowohl horizontal als auch vertikal aufeinander bezogen sind. Erstaunlich bleibt jedoch die Radikalität der Umsetzung dieser avantgardistischen Theorien auf die Musik Mozarts, die zu einer formalen Lösung des Denkmals führt, die im Gegensatz zu allen vertrauten Assoziationsmustern steht.

Im folgenden Jahr 1932 beteiligte sich Perco mit zwei Varianten an dem in Deutschland ausgeschriebenen *Ideenwettbewerb für die Gestaltung des Reichsehrenmales* (WV 73). Die Planung dieses Projektes zog sich bereits seit Jahren hin. Schon

363 Perco, Brief an den Wr. Bürgermeister vom 1. 12. 1931/N. P.

seit Beginn der zwanziger Jahre wurde über die Errichtung eines gesamtdeutschen Ehrenmals zur Erinnerung an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges diskutiert. Bereits die Wahl des Ortes war ein heikles Thema, weder eine Großstadt – schon gar nicht Berlin – noch eine historische Stätte sollte als Aufstellungsort dienen. Aus außenpolitischen Gründen kamen auch die zur Grenze gelegenen Stätten der großen Schlachten nicht in Frage. Aufgrund dieser Erwägungen kristallisierte sich die Vorstellung heraus, daß nur der „deutsche Wald" als würdige Stätte dieses „Wallfahrtsortes" dienen könne.[364]

Nachdem die Frontkämpferverbände die *„Stiftung Reichsehrenmal"* ins Leben gerufen hatten und ein Gelände in der Nähe des kleinen Kurortes Bad Berka im Thüringer Wald als Aufstellungsort bestimmt worden war, wurde zu Beginn des Jahres 1932 eine Denkmalkonkurrenz ausgeschrieben. Zweifellos spielte bei der Ortswahl auch die symbolträchtige Lage Bad Berkas im geographischen Zentrum Deutschlands und in unmittelbarer Nähe Weimars eine Rolle. Der eigentliche Bauplatz umfaßte eine freie Talsenke mit einem ansteigenden bewaldeten Gelände; Rücksichtnahme auf diese spezifische topographische Gegebenheit und Einbezug der Landschaft in die Gestaltung des Ehrenmales waren daher wesentliche Kriterien der Ausschreibung – allerdings *„mit aller gebotenen Einfachheit"*.[365] Diese Voraussetzungen, deren ambivalente Haltung zwischen deutschem Nationalismus und aufgeklärter bürgerlicher Bescheidenheit die gesellschaftliche Befindlichkeit der Weimarer Republik reflektieren, kann man durchaus auch als Versuch interpretieren, durch den Einsatz des Mythos „deutscher Wald" allen unterschiedlichen ideologischen Strömungen gerecht zu werden.[366] Diese Besonderheit des Wettbewerbs, die umgebende Landschaft – der eine große Symbolik zukam – in das Konzept mit einzubeziehen, ist als grundsätzliche Gegebenheit bei den Entwürfen Percos zu berücksichtigen, die von ihm in ganz spezifischer Weise umgesetzt wurden und zu völlig neuen unkonventionellen Lösungen führten.

364 DBZ 1924, S. 519 f.

365 Bauwelt, H. 44, 1931, u. DBZ 1932, S. 441 ff.

366 Zur Problematik deutsche Identität und deutscher Wald – siehe E. Canetti, Masse und Macht, Hamburg 1960.

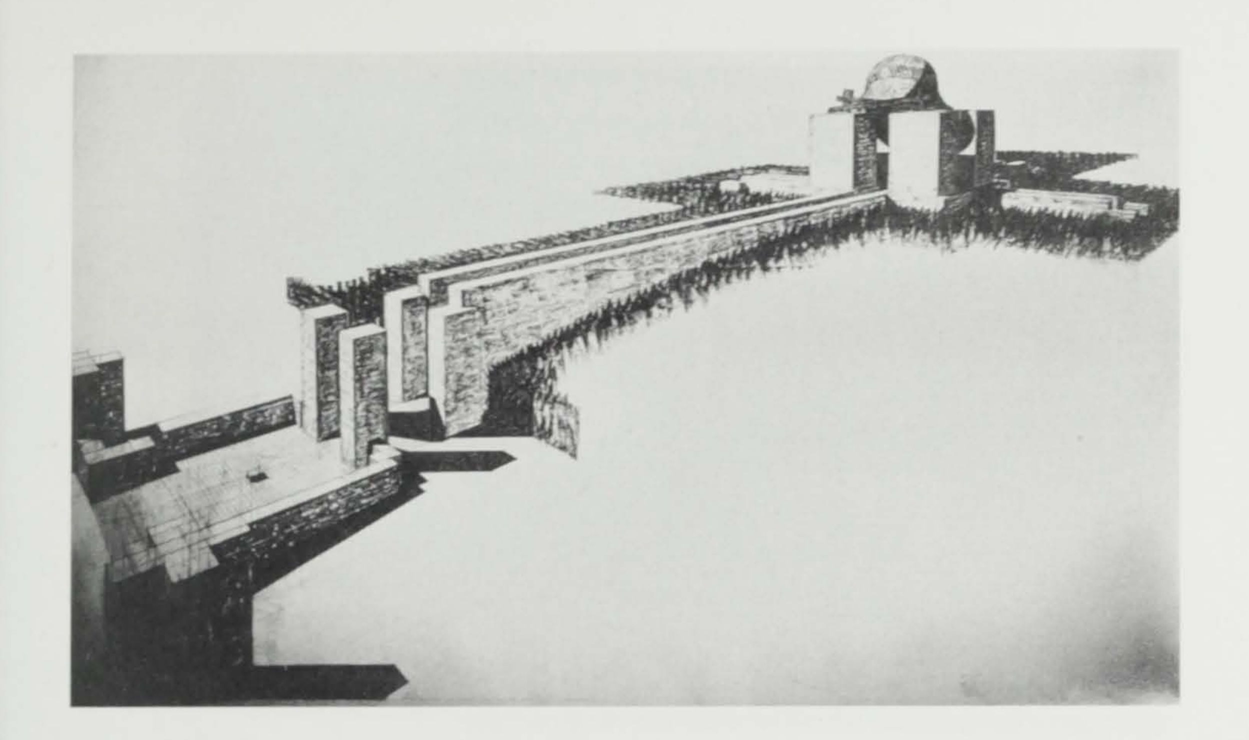
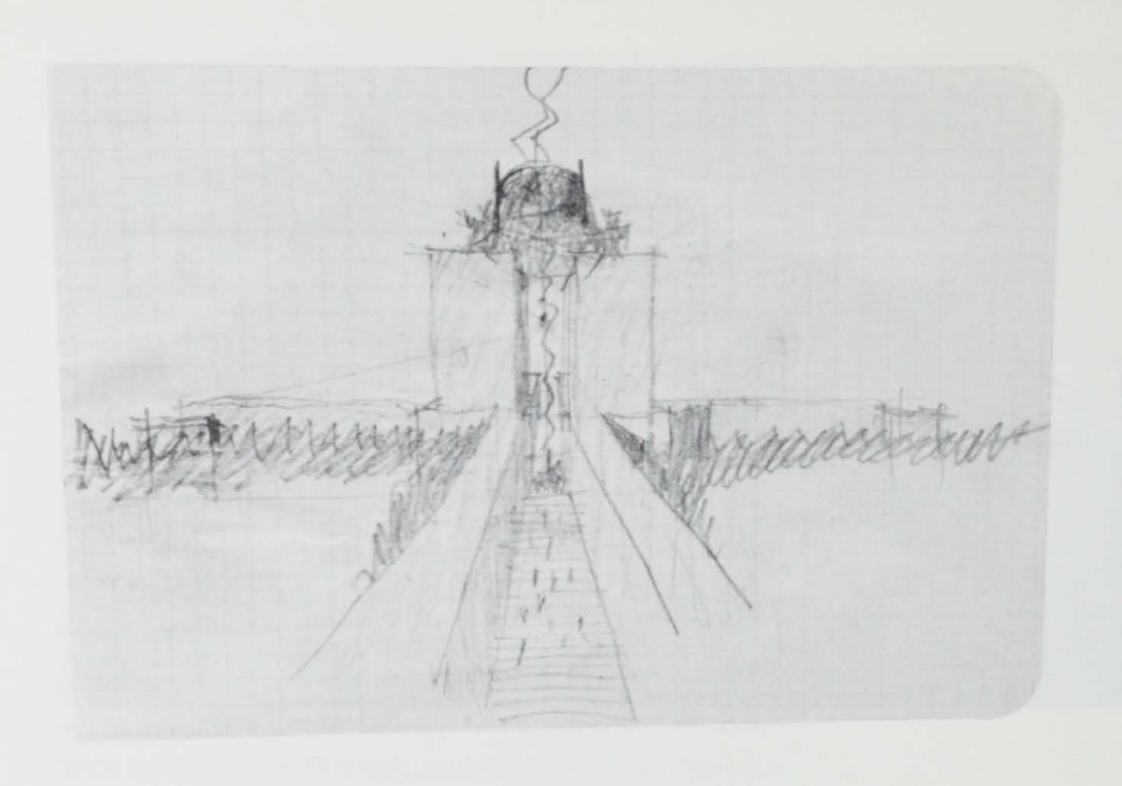


Abb. 166
Perco, Konkurrenzentwurf für ein Reichsehrenmal, Variante *„Schützengraben"*, Perspektive, 1932 (Wr. St. u. L. A.)

Perco (der ja selbst als Soldat den Grabenkrieg an der Italienfront kennengelernt hatte) fertigte zwei Varianten an, die von der Vorstellung ausgingen, die Metaphorik der Denkmäler den Destruktionen, die der moderne Krieg der Landschaft zufügt, zu entlehnen. Diese Programmatik wird schon an den beiden Bezeichnungen *„Schützengraben"* bzw. *„Granattrichter"* manifest. Trotz unübersehbarer Heroisierung und Pathos, werden die Schrecken, die negativen Seiten des Krieges zum eigentlichen Ausdrucksträger – ein Konzept, das nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wahrscheinlich unmöglich gewesen wäre.

Die besonderen Gegebenheiten des Geländes, Talsohle und ansteigender bewaldeter Hügel, werden in beiden Varianten durch einen Versammlungsplatz im Talgrund und dem eigentlichen Denkmal im „heiligen Hain" des Waldes konstituiert. Diese Anordnung schließt ein stark transitorisches Element mit ein: der sich im Tal versammelnden Menge erschließt sich die eigentliche Gedenkstätte erst allmählich im Schreiten. Im Projekt *„Schützengraben"* (Abb. 166) wird dieses Bewegungsmotiv über eine gigantische Treppenanlage geführt, die – beidsei-



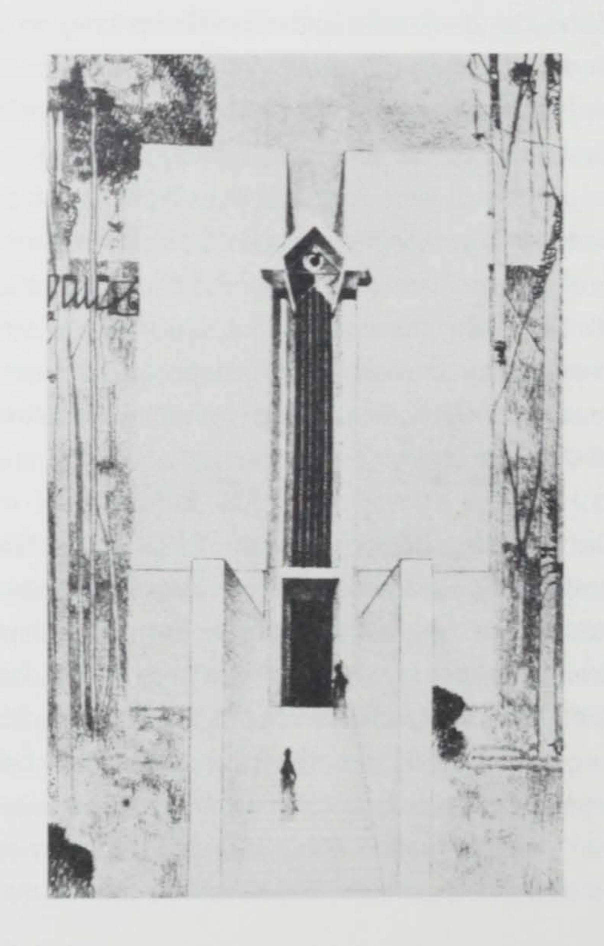


Abb. 167
Perco, Reichsehrenmal –
Vorstudie Schützengraben
(Wr. St. u. L. A.)

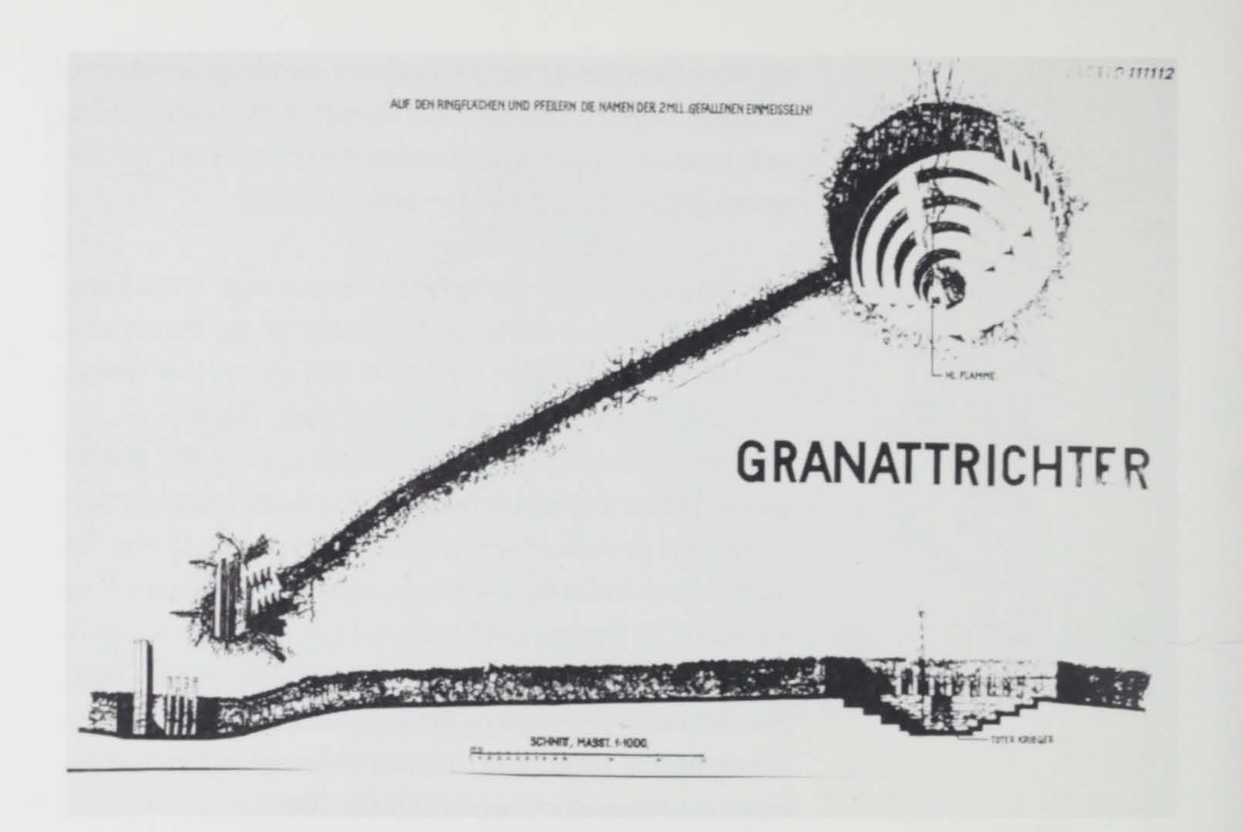
Abb. 168
K. M. Kerndle, Entwurf
für eine Gruftkapelle 1903 (DA)

tig von hohen Mauern abgeschlossen – die klaustrophobische Situation eines Schützengrabens vermittelt. Die Gedenkstätte selbst wird von vier monumentalen Pfeilern gebildet, die von einem gigantischen Sturmhelm bekrönt werden.

Wie Vorstudien zeigen, ging Perco hier von einer Lösung aus, deren Vorbilder unmittelbar an Funeralbauten der frühen Wiener Moderne anknüpfen (Abb.167). Das Motiv einer steilen, von hohen Mauern flankierten Treppe, die zu einem schmalen, zwischen mächtigen Pylonen liegenden Eingang führt, könnte von Karl Maria Kerndles Entwurf für eine Gruftkapelle aus dem Jahre 1903 beeinflußt sein (Abb. 168). In diesem Kontext ist auch Anton Hanak zu erwähnen, auf dessen Kontakte und künstlerische Querverbindungen mit Perco bereits mehrmals hingewiesen wurde. Das Thema, ein gegenständliches Objekt zwischen zwei prismatische Blöcke einzuspannen, wurde von Hanak bereits 1908 beim Grabmal Primavesi in Olmütz/Olomouc zur Anwendung gebracht (Abb. 169).

Abb. 169
A. Hanak, Grabmal
Primavesi/Olomouc, um 1908
(Prokop)






Auch die zweite, als *„Granattrichter"* bezeichnete Variante nimmt das Thema der kriegsbedingten Deformation der Landschaft auf. Versammlungsort im Tale und Gedenkstätte auf dem Hügel sind gleichfalls durch einen langen Gang miteinander verbunden (Abb. 170). Während die erste Studie jedoch in der Bewegungsrichtung ein Aufwärtsschreiten mit einschloß, wird hier durch das Element des stilisierten Trichters das Hinabschreiten thematisiert: die heilige Flamme befindet sich am tiefsten Punkt der zehn Kreisringe.[367] Diese Integration der umgebenden Landschaft und deren Umformung als Ambiente eines letztlich archaischen Rituals nimmt in gewisser Weise Ideen und Konzepte vorweg, wie sie einige Jahrzehnte später auch in Konzepten der „Land-Art" verwirklicht wurden.

Abb. 170
Perco, Konkurrenzentwurf für ein Reichsehrenmal, Variante *„Granattrichter"*, 1932 (Wr. St. u. L. A.)

367 Perco, Baubeschreibung „Granattrichter"/N. P.

Auch bei diesem Bewerb war die Beteiligung mit rund 1.800 Beiträgen unverhältnismäßig intensiv und nahezu unüberschaubar, über eine Beurteilung der Beiträge Percos gibt es keine Hinweise. Das Denkmalprojekt selbst wurde nie realisiert, da es nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten bezeichnenderweise nicht weiterverfolgt wurde.

*Konkurrenzentwürfe für ein „Österreichisches Heldenmal" (WV 79) 1933 – „Denkmal der Arbeit" (WV 82) 1934 – zwei Kaiser Franz Josef-Denkmalprojekte (WV 87) 1936 u. (WV 92) 1937 – Walther v. der Vogelweide- Denkmal (WV 100) 1939*

Diese Gruppe, die weitgehend die Denkmalentwürfe Percos in der Ära des Ständestaates umfaßt, reflektiert auch die zahlreichen Initiativen des Regimes auf diesem Gebiet. Als gängiges Mittel der Propaganda dienten sie überwiegend dazu, die relativ geringe Bautätigkeit zu kompensieren. Infolge der schlechten ökonomischen Situation waren diese Projekte häufig auch bescheidenster Art, und deren breiter publizistischer Niederschlag stand oft in keinem Verhältnis zum eigentlichen Vorhaben. Das trifft auch für einige der Entwürfe Percos zu, die deshalb hier auch nicht näher behandelt werden (siehe u. a. WV 83 und WV 84).

Am Beginn der Ära stand das für die Selbstdarstellung des austrofaschistischen Regimes bedeutendste Denkmalprojekt: die Installierung eines *„Österreichischen Heldendenkmals"* im Äußeren Burgtor, das insbesondere die Kontinuität des Regimes in der österreichischen Geschichte veranschaulichen sollte. Als jüngster Teil der Stadtbefestigung nach den Plänen von Luigi Cagnola und Pietro Nobile 1821–24 errichtet, oblag die Ausführung des Äußeren Burgtores der Militärbehörde und war von Anfang an einer sehr martialischen Symbolik verpflichtet. Bereits Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde von führenden Militärs die Idee propagiert, das Tor zu einem Denkmal der Gefallenen des Ersten Weltkrieges um-

zugestalten.[368] Wie sehr diese Stätte mit österreichischer Geschichte identifiziert wurde und wie wichtig für jede Regierung eine Hervorhebung dieser Kontinuität war, zeigt auch ein sozialdemokratisch orientiertes Projekt von Mario Petrucci aus dem Jahre 1928, anläßlich des 10. Jahrestages der Republik. Der Bildhauer schlug gleichfalls einen Umbau des Burgtores vor und in diesem Kontext eine Ikonographie, die der Ersten Republik und der Sozialdemokratie verpflichtet war: in der Mitte des Tores sollte eine Figur die *Alma Mater Austriaca* symbolisieren und die Innenräume als republikanisches Museum genutzt werden.[369]

Die Republik errichtete sich aber schließlich ihr Denkmal auf dem Schmerlingplatz, und erst einige Jahre später wurde, infolge der veränderten innenpolitischen Situation, abermals die Idee einer Adaption des Äußeren Burgtores aufgenommen, wobei Tessenows 1932 durchgeführter Umbau von Schinkels *Alter Wache* in Berlin unmittelbares Vorbild gewesen sein könnte. Nachdem sich namhafte Vertreter von Kirche und Staat zur *Vereinigung zur Erschaffung eines „Österreichischen Heldendenkmales 1934"* [sic] zusammengeschlossen hatten, wurde im Sommer 1933 ein Wettbewerb ausgeschrieben. Das Denkmal sollte eine mehrfache Symbolik vermitteln: 1. Dank den Gefallenen – 2. Gedächtnis der Lebenden – 3. ein *„Ehrenmal der Armee, der Marine und der Luftfahrt vom 17. Jahrhundert bis zum Ende des Weltkrieges"*. Der Einbezug der nächsten Umgebung des Burgtores im Umkreis von 35 Meter war ausdrücklich erlaubt.[370]

Insbesondere dieser letzte Aspekt prägte auch den Konkurrenzentwurf von Perco (WV 79 – Abb. 171), der das Denkmal überwiegend in Hinblick auf städtebauliche Überlegungen konzipierte. Die Adaption des Burgtores selbst ging von der Errichtung zweier Ruhmeshallen in den Seitenflügeln aus. Das Grab des Unbekannten Soldaten war in einem vertieften Raum in der Mittelachse unter der Durchfahrt vorgesehen, magisch beleuchtet sollte es durch eine Öffnung im Parterre zu sehen sein. Diese bühnenhaft inszenierte Grablege war auch als Auf-

368 B. Feller, Ein Ort patriotischen Gedenkens, in: Tabor 1994, S. 142 ff.

369 Der Tag, 18. 3. 1928.

370 Wettbewerbsbedingungen, ausgeschrieben von der „Vereinigung zur Schaffung eines Österr. Heldendenkmales 1934" und ZÖIAV 1933, S. 199.

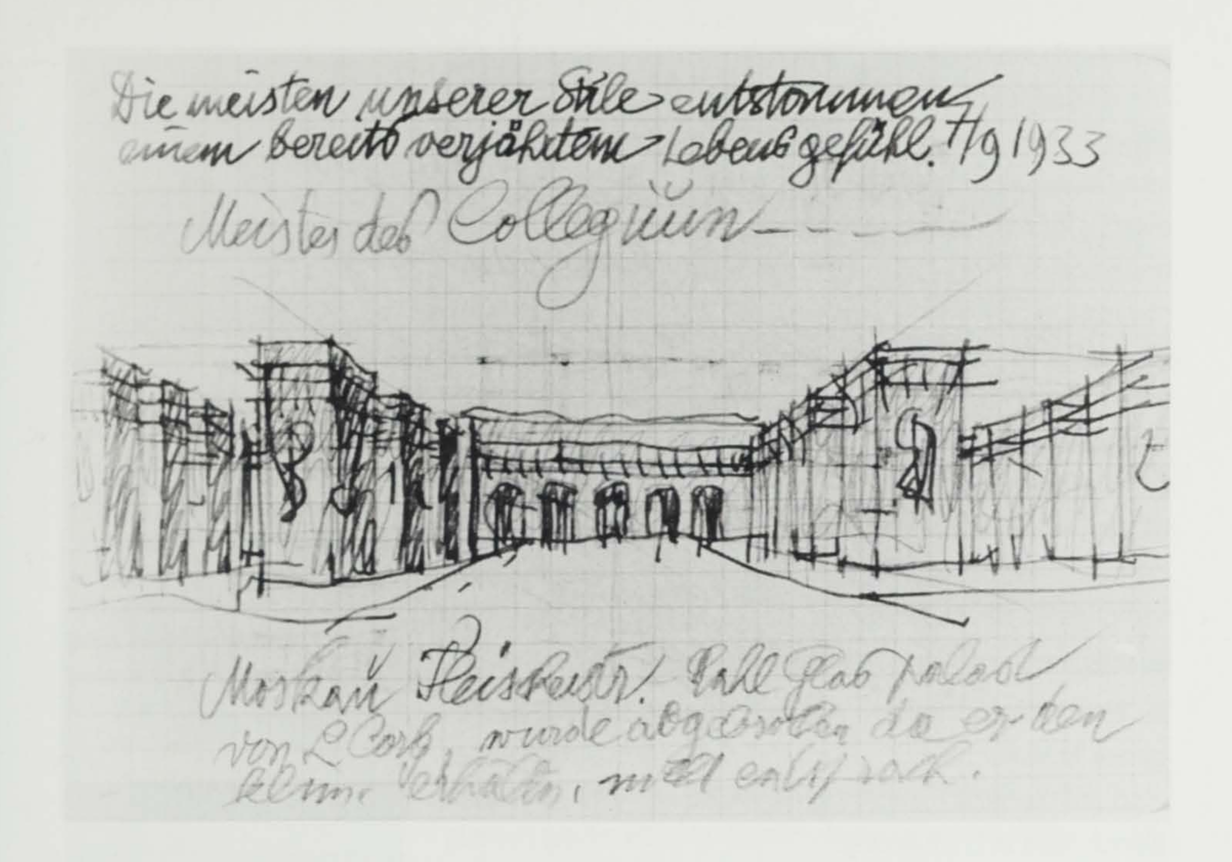



Abb. 171
Perco, „Österreichisches Heldendenkmal“, Vorstudie (Wr. St. u. L. A.)

stellungsort für die Grabstätten und Epitaphe großer Feldherren konzipiert. In einer weiteren Ausbauphase war die Errichtung von drei Reihen mit jeweils vier Pfeilern an der zur Ringstraße gelegenen Seite vorgesehen, die *„mit plastischen Kriegstrophäen und den Namen österreichischer Siege seit dem 17. Jahrhundert“* versehen, einen Ehrenhain bilden sollten.[371] Dieser monumentale Pfeilerhain, der ein Ausgreifen der Anlage in den Ringstraßenbereich hinein bedeutet hätte, beruht letztlich auf ähnlichen Überlegungen, wie sie Perco bereits einige Jahre zuvor im Zusammenhang mit der Schmerlingplatzverbauung (siehe WV 56) ins Spiel gebrachte hatte. Die Jury, in der die maßgeblichsten Architekten des Ständestaates vertreten waren (u. a. Holzmeister und Holey), zog drei Projekte in die engere Wahl, die sowohl moderne als auch traditionelle Lösungen anboten. Zur Ausführung kam schließlich der eher konventionelle Entwurf von Rudolf Wondracek.[372] Über eine eventuelle Prämierung des Beitrages von Perco ist nichts bekannt. Die Einweihungsfeier im Herbst 1934 wurde

371 Perco, Baubeschreibung/ N. P.
372 DBZ 1934, S. 725 ff.

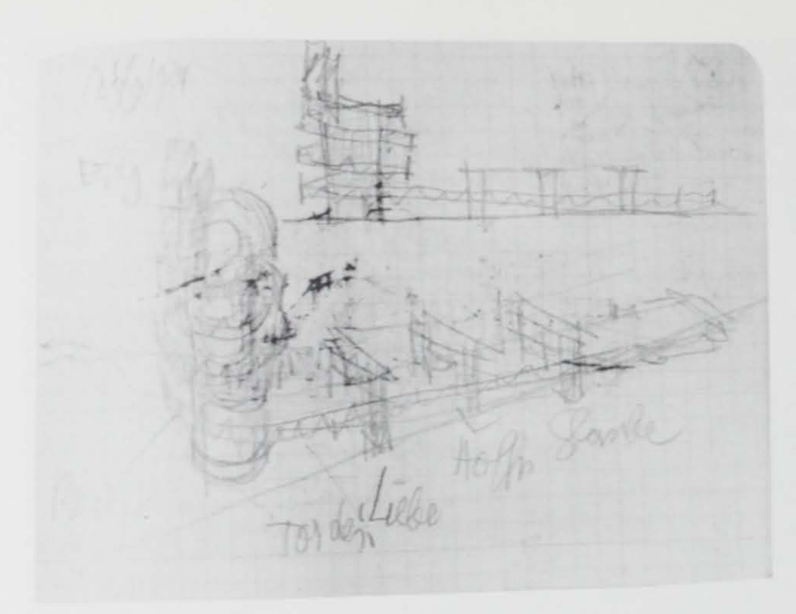



Abb. 172
Perco, Vorstudie für ein Denkmal der Arbeit, Variante I, 1934 (Wr. St. u. L. A.)

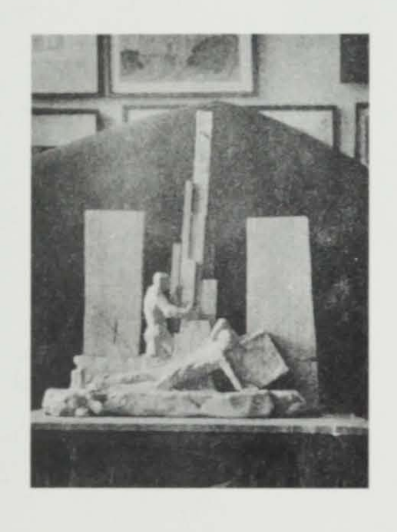
zu einem demonstrativen Akt der Selbstdarstellung des Regimes. In seiner heutigen Form tritt das Denkmal nach außen – bis auf die seitlich angebrachten Adler von Wilhelm Frass – jedoch nicht in Erscheinung.

Noch im selben Jahr wurde das erst 1928 errichtete, politisch so bedeutungsträchtige *Denkmal der Republik* auf dem Schmerlingplatz abgetragen, nachdem es zuvor bereits verhüllt worden war. Als Ersatz wurde, im Sinne der angestrebten Integrierung der Arbeiterschaft im Rahmen des Mythos der ständischen Ordnung, ein Wettbewerb für ein *„Denkmal der Arbeit"* ausgeschrieben.[373] Nach den beiden Konkurrenzen für eine Verbauung des Schmerlingplatzes (WV 56) 1927 und der Neugestaltung der Fassade des Justizpalastes (WV 61) 1928 war das bereits der dritte Bewerb innerhalb weniger Jahre für diesen städtischen Bereich. Die überlieferten Modelle und Entwurfsskizzen Percos für diese Konkurrenz (WV 82) datieren vom Herbst 1934 und zeigen mehrere gänzlich verschiedene Konzepte. Eine Variante (I) knüpft an ein urbanistisches Konzept an, das Perco bereits im Kontext der Konkurrenz für die Schmerlingplatzverbauung von 1927 entwickelt hatte: die städtebauliche Leerstelle an der Ringstraße durch eine stark vorgeschobene turmartige Architektur zu schließen (Abb.172).

373 B. Feller, Sichtbarmachung der Vergangenheit, in: Tabor 1994, S. 86.

Das Hochhaus wird jetzt aber durch eine Art *„Turm der Arbeit"* ersetzt, ein Entwurf, der sowohl ikonographisch als auch formal offensichtlich von Rodins Studie für eine *Tour de Travaille* 1898/99 beeinflußt ist. Dieses Vorbild hatte sich um so mehr angeboten, als auch Rodin der Arbeit – basierend auf den Theorien Thomas Carlyles – religiöse Bedeutung zuordnete und sich damit in Gegensatz zu einer sozialistisch-materialistischen Auffassung stellte.[374] Die Idee einer aufsteigenden Spirale, die den Weg des Menschen zur Erlösung durch die Segnungen der Arbeit (les benedictions) symbolisiert, wird von Perco fast unmittelbar übernommen und durch drei Tore, die die christlichen Tugenden symbolisieren, erweitert – das Endziel heißt jetzt „Erfolg". Der Künstler versuchte hier ein Programm zu entwerfen, das in seiner Verknüpfung der Darstellung des Arbeitsethos mit einer christlichen Thematik der Ständestaatideologie kongenial entsprochen hätte.

Abb. 173
Perco, Denkmal der Arbeit, Variante II, Modell
(Wr. St. u. L. A.)



Eine ganz andere, wesentlich konventionellere Variante (II) steht in großer Nähe zu Denkmalentwürfen von Anton Hanak: Eine Arbeitergruppe steht eingespannt zwischen zwei mächtigen archaisierenden Pylonen und wird von einem kubistoid durchgeformten Pfeiler hinterfangen (Abb. 173). Wie schon beim Entwurf für das Reichsehrenmal, scheint auch hier das Grabmal Primavesi als Ausgangsbasis gedient zu haben. Über das Schicksal des eigentlichen Konkurrenzentwurfes Percos ist nichts bekannt, den Bewerb gewann der Beitrag des Architekteams Theiss/Jaksch. Da der Aufstellungsort zuletzt aber doch strittig war, wurde dieses Denkmal erst in den fünfziger Jahren vor einer Wohnhausanlage an der Heiligenstädter Straße angebracht.[375]

Eines der markantesten Denkmalvorhaben der Ära des Ständestaates betraf die Errichtung eines *Kaiser Franz Josef-Denkmals*, dessen Projektierung, die sich über mehr als zwei Jahre erstreckte, in drei Konkurrenzen ihren Niederschlag fand und erst durch den „Anschluß" 1938 abgebrochen wurde. Davon befaßten sich zwei der Bewerbe unmittelbar mit der Errichtung eines Denkmales, das dritte Projekt stand im Kontext des

374 Siehe dazu J. A. Schmoll-Eisenwerth, Rodin-Studien, München 1983, S. 187.
375 Ebenda u. Schwalm-Theiss 1986, S. 107 f.

städtebaulich akzentuierten RAVAG-Wettbewerbs zur Ausgestaltung des Dollfuß-Platzes vor der Votivkirche. Die große Publizität und die ausführlichen Diskussionen rund um dieses Vorhaben reflektieren dessen Stellenwert, das, der ideologischen Ausrichtung des Regimes folgend, die propagandistisch forcierte „österreichische Identität" vor allem auch auf dem Habsburgermythos aufbaute.

Die Errichtung eines Denkmals für den Kaiser wurde schon zu dessen Lebzeiten diskutiert, Otto Wagner schlug bereits 1895 ein Reiterdenkmal auf dem Rathausplatz vor.[376] Unmittelbar nach dem Tod Kaiser Franz Josephs gewann dieses Thema an Aktualität und führte zu zahlreichen Vorschlägen seitens der Wiener Architektenschaft. Wagner schlug neuerlich – jetzt unter der Prämisse des Ausbaus des Kaiserforums – eine Aufstellung gegenüber dem Maria Theresia-Denkmal im Bereich des Äußeren Burgtores vor. Friedrich Ohmann wollte ein Monument vor der Votivkirche im Rahmen einer Neugestaltung des Platzes errichten. Adolf Loos erwog eine Aufstellung auf den Gartenbaugründen, und Leopold Bauer, der engagierteste Befürworter dieses Projektes, ging – ähnlich wie Wagner – von einer Fertigstellung des Kaiserforums aus, wollte aber das Denkmal an der Außenseite des neu zu errichtenden Hofburgtraktes in der Achse der Bellaria setzen.[377] Auch Perco mischte sich bereits damals in die Diskussion ein und schlug, wie Ohmann, eine Aufstellung vor der Votivkirche vor.[378] Alle diese Vorschläge schlossen großzügige urbanistische Planungen mit ein, die sowohl der ökonomischen als auch der politischen Situation gegen Ende des Krieges überhaupt nicht Rechnung trugen.

Aus den bereits zuvor erwähnten ideologischen Gründen wurde dieses Thema zur Zeit des Ständestaates wiederaufgegriffen. Ende 1935 begann die *Vereinigung zur Errichtung eines Kaiser Franz Josef-Denkmals* mit konkreten Vorbereitungen für dieses Unternehmen, und es konstituierte sich ein Kunstbeirat (u. a. Peter Behrens, Karl Holey, Clemens Holzmeister) unter Vorsitz von Leopold Bauer.[379] Nachdem die pro-

376 Graf 1985, S. 254 u. S. 258.
377 DBZ 1917, S. 65 ff., u. DBZ 1918, S. 1 ff.
378 Perco, undatierter Feldbrief an einen Zeitungsredakteur/N. P.
379 Wr. Zeitung, 15. 11. u. 17. 12. 1935.

grammatische Ausrichtung des Denkmals festgelegt worden war (möglicherweise von Holzmeister ausgearbeitet), die darauf beruhte, den Kaiser nicht als Einzelperson, sondern als *„Repräsentant einer ganzen Epoche"* darzustellen, wurde erstmals im Sommer 1936 ein Ideenwettbewerb von der Gemeinde Wien ausgeschrieben, die Platzwahl war freigestellt.[380]

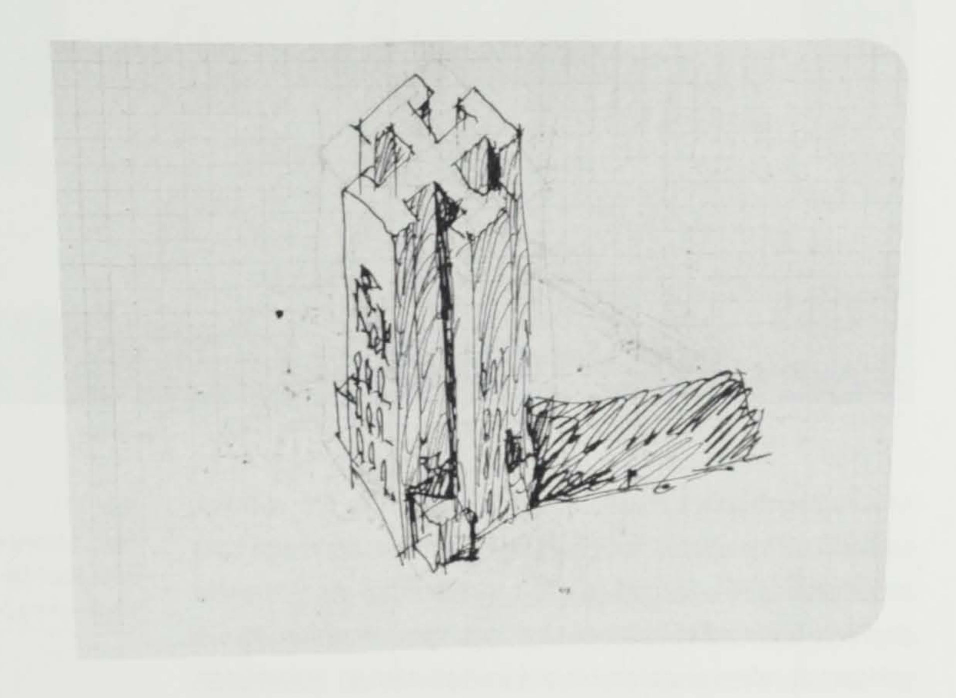


Abb. 174
Perco, Vorstudie für ein Kaiser Franz Josef-Denkmal, 1936 (Wr. St. u. L. A.)

Diese Vorgabe führte bei einer der frühen Vorstudien Percos für diesen Bewerb zu einer extrem ideologisch ausgerichteten Lösung. Er konzipierte ein hochragendes Gebäude (möglicherweise als Kaiser Franz Josef-Museum gedacht) über einem kruckenkreuzförmigen Grundriß, an dem in Reliefform ein Reiterbild des Kaisers angebracht war. In einer Art Architecture parlante hätte das Denkmal die Legitimierung des Ständestaates durch einen von der Monarchie abgeleiteten Österreichbegriff symbolisieren sollen (WV 87 – Abb. 174). Diese kühne, politisch möglicherweise doch zu ostentativ entwickelte Idee ließ Perco jedoch bald fallen und kehrte zu dem von Hanak entwickelten Schema der Kombination von abstrahierenden Stelen und einer figurativen Darstellung zurück. Im konkreten Fall wurde dieses Motiv jetzt durch den mächtigen Sockel eines

380 Wr. Zeitung, 29. 1. u. 19. 7. 1936.

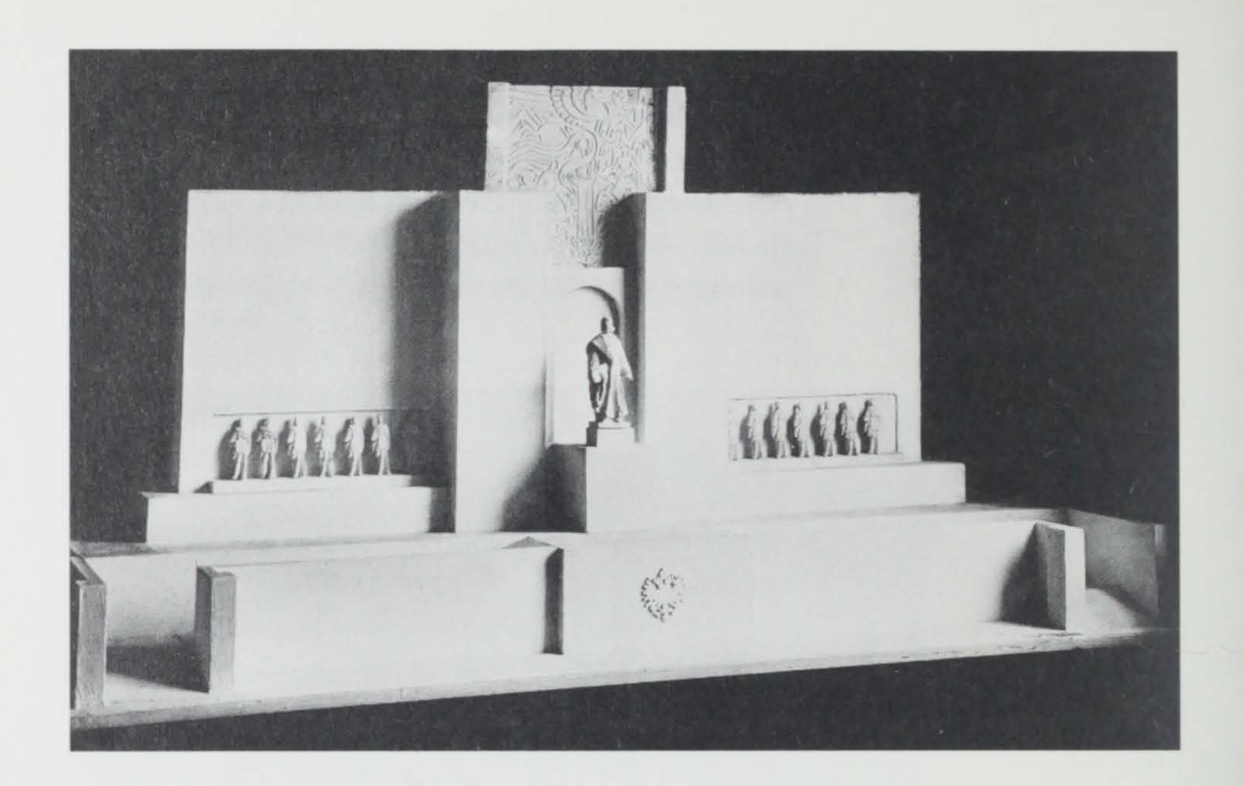


Abb. 175
Perco, Modell eines Kaiser Franz Josef-Denkmals auf dem Schottenring (Wr. St. u. L. A.)

Museumsgebäudes erweitert. Der eingereichte Entwurf war schließlich eine eher konventionelle Weiterführung dieses Konzepts (Abb. 175). Bemerkenswert ist allerdings die Platzwahl, die Perco aus städtebaulichen Überlegungen vorschlug. Im Gegensatz zu allen anderen bis dahin diskutierten Standorten, denen jeweils eine ausgeprägte historische Symbolik inhärent war, ging Perco von der Voraussetzung aus, das Denkmal „[…] *nicht an einem Ort aufzustellen, der bereits mit architektonischen Blickfängen überhäuft ist, sondern dort wo nichts ist"*. Das als Platzwand konzipierte Monument hätte daher am Ende des Schottenringes als Point de vue aufgestellt werden sollen, „[…] *an einem Ort der vom Verkehr durchflutet ist, damit es täglich von möglichst vielen Menschen gesehen wird"*.[381] Perco nahm bei diesem städtebaulichen Konzept – so ungewöhnlich die Platzwahl auch auf den ersten Blick anmutet – eine Idee Otto Wagners auf, den dieser bereits in seinem Generalregulierungsplan von 1893 vorgeschlagen hatte.[382]

381 Perco, Baubeschreibung des Konkurrenzentwurfes für ein Kaiser Franz Josef-Denkmal/N. P.

382 Wagner wollte am Ende des Schottenringes eine große Brunnenanlage errichten, siehe dazu, O. Wagner, Erläuterungsbericht zum Generalregulierungsplan für Wien, 1893, in: Graf 1985, S. 101.

Die Konkurrenz wurde im Spätherbst 1936 entschieden, und obwohl die meisten der rund 140 eingereichten Entwürfe den Platz vor der Votivkirche als Aufstellungsort vorsahen, verwarf die Jury (Peter Behrens, Ferdinand Andri) aus städtebaulichen Erwägungen diese Situierung. Denn bereits zu Beginn des Jahres hatte ein *Ideenwettbewerb zur Ausgestaltung des Platzes vor der Votivkirche,* gleichfalls unter besonderer Bedachtnahme der Errichtung eines Kaisermonumentes, stattgefunden, der jedoch zu keiner befriedigenden Lösung geführt hatte (dieser sog. RAVAG-Bewerb wird noch im Abschnitt der späten städtebaulichen Projekte besprochen – siehe WV 85). Aus diesen Gründen wurden daher Projekte prämiert, die von einer anderen Platzwahl ausgingen. Preisgekrönt wurden die Beiträge von Josef Müllner und zwei Alternativentwürfe von Holzmeister /H. André, die eine Situierung des Monumentes am Michaelerplatz bzw. Heldenplatz vorschlugen. Weitere 25 Modellentwürfe wurden angekauft, ob auch der Beitrag von Perco sich darunter befand, ist nicht bekannt.[383]

Die Ergebnisse der Konkurrenz – sowohl die Wahl des Aufstellungsortes als auch die formale Durchgestaltung – stießen in der gesamten Wiener Architektenschaft jedoch auf heftigste Ablehnung. In der Kritik an den preisgekrönten Entwürfen waren sich diesmal konservative und progressive Vertreter einig. Von Leopold Bauer (als Vorsitzender des Kunstbeirates) bis Josef Frank stellten sich alle gegen diese Entscheidung.[384] Es verwundert nicht, auch Perco in den Reihen der Kritiker zu finden. In zahlreichen ausführlichen Briefen wandte er sich an Bauer, die *Vereinigung zur Denkmalerrichtung* und schließlich auch an die Presse. Er forderte entschieden eine neue Ausschreibung und propagierte erneuert als Aufstellungsorte den Schottenring bzw. den Schloßhof von Schönbrunn oder den Votivkirchenplatz.[385] Infolge dieser vehementen Protestwelle, der sich auch alle Künstlervereinigungen angeschlossen hatten, und nachdem weitere großzügige finanzielle Zuwendungen erfolgt waren, entschloß sich der Denkmalverein, nun selbst einen völlig neuen Wettbewerb auszuschreiben.[386]

383 Wr. Zeitung, 25. 11. u. 2. 12.1936, u. F. Andri, Das Kaiser Franz Josef-Denkmal, in: profil 1936, S. 542 ff.

384 J. Frank, Das Haus am Michaelerplatz; L. Bauer, Brief an Perco vom 5. 12. 1936; Wr. Zeitung, 11. 2. u. 13. 2. 1937.

385 Perco, Brief an L. Bauer vom 2. 12. 1936; Briefe an die Vereinigung zur Denkmalerrichtung vom 12. 12. 36/ 2. 1. 1937/7. 2. 1937/ N. P. u. NFP, 20. 2. 1937.

386 Wr. Zeitung, 27. 1. 1937.

Grundlage der neuen Ausschreibung im Frühjahr 1937 sollte das (im ersten Bewerb nicht prämierte) Projekt von Michael Drobil/Rudolph Perthen sein, das eine Standfigur des Kaisers im Triumphbogen der Neuen Burg vorgesehen hatte. Neben den monarchistischen Assoziationen war dieser Standplatz für den Ständestaat insofern von besonderer Bedeutung, als hier auch die Trauerfeierlichkeiten für Dollfuß abgehalten worden waren; Hitler feierte bezeichnenderweise an dieser Stelle ein Jahr später die „Heimkehr Österreichs ins Reich". Diese Hofburgvariante wurde vor allem von Leopold Bauer als Vorsitzender des Kunstbeirates vertreten.[387] Abermals hagelte es Proteste, denen sich auch Perco anschloß, sowohl gegen diesen Standort als auch die Form der Darstellung. So wurden zuletzt die Ausschreibungsbedingungen wieder dahingehend modifiziert, daß auch Möglichkeiten für andere Vorschläge offenstünden.[388]

Trotz seiner wiederholt geäußerten Ablehnung des Aufstellungsortes im Triumphbogen der Neuen Hofburg fertigte Perco schließlich auch Entwurfsskizzen und Modelle, die auf dem von Bauer favorisierten Konzept aufbauen, für diesen zweiten Denkmalwettbewerb an (WV 92 – Abb. 176). Hauptaugenmerk legte er in diesem Fall auf die architektonische Integrierung des Denkmalsockels in die Front des Neuen Hofburgtraktes, wobei die allzu bemühte Anpassung an das historistische Ambiente eine wirklich originäre Lösung verhinderte. Wie der offizielle Entwurf Percos tatsächlich beschaffen war, ist nicht mehr zu rekonstruieren.

Das Ergebnis dieser Konkurrenz wurde im September des Jahres 1937 bekanntgegeben und stellte offensichtlich einen Kompromiß der verschiedenen Interessengruppen dar. Die drei 1. Preise wurden an Drobil/Perthen (Standbild vor der Neuen Hofburg), die beiden anderen an Josef Müllner (Reiterstandbild auf dem Schmerlingplatz) und Otto Hofner (Reiterfigur in Schönbrunn) vergeben.[389] Damit blieben abermals alle Lösungen offen. Weitere Diskussionen um dieses Projekt wurden schließlich von den politischen Ereignissen des März 1938 überrollt, die das Vorhaben endgültig zum Erliegen brachten.

387 Perthen war ein ehemaliger Schüler und Mitarbeiter Bauers; Wr. Zeitung, 13. 2. 1937, u. ZÖIAV 1937, S. 93.

388 Wr. Zeitung, 21. 4. u. 25. 4. 1937, u. Perco, Brief an die Denkmalvereinigung vom 17. 3. 1937/N. P.

389 Wr. Zeitung, 3. 9. 1937.

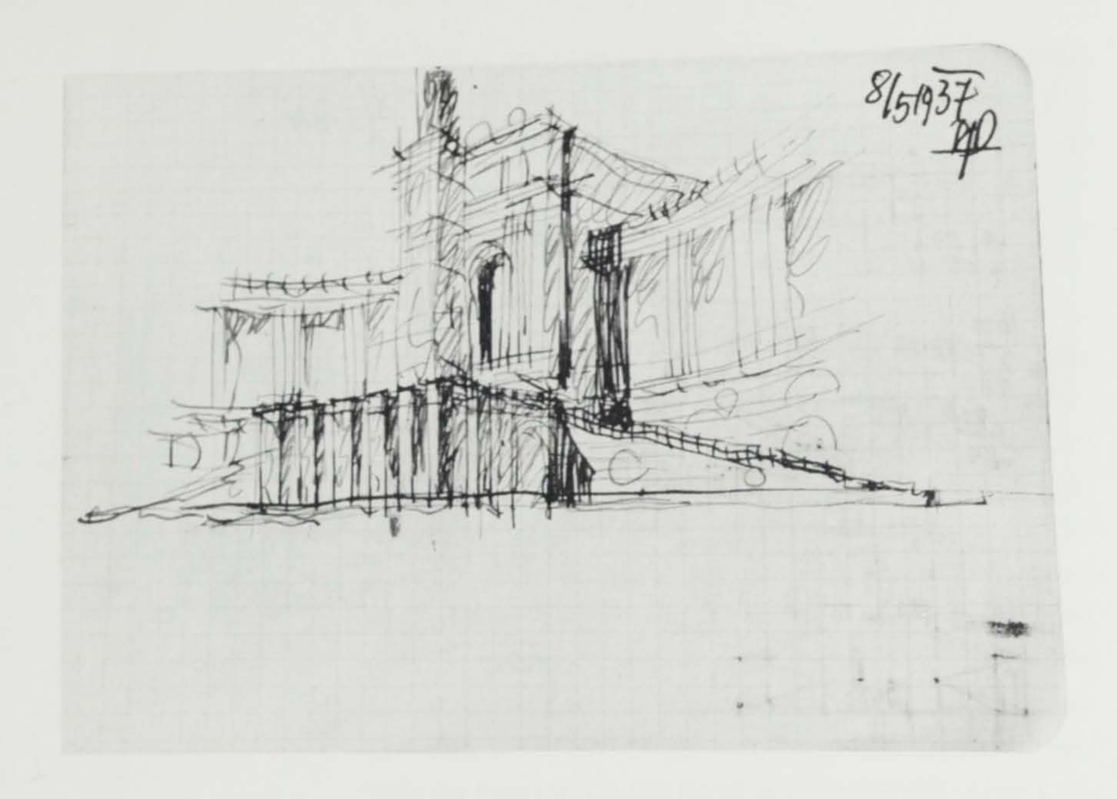
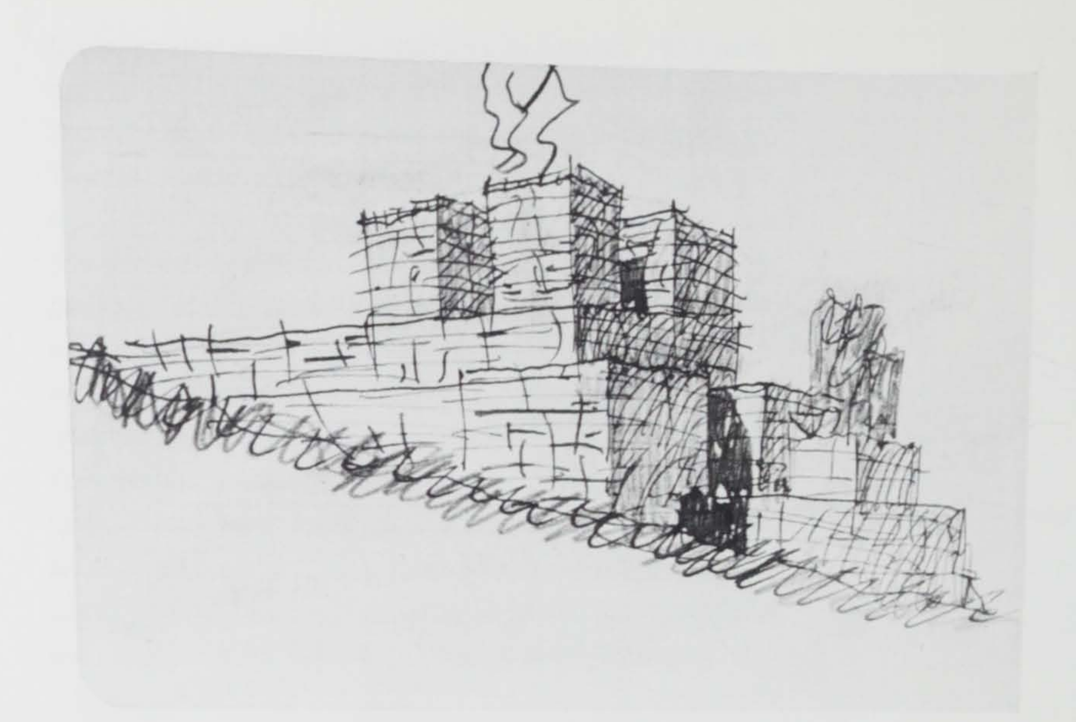



Abb. 176
Perco, Vorstudie für ein Kaiser Franz Josef-Denkmal vor der neuen Hofburg 1937 (Wr. St. u. L. A.)

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die ungemein breite – zweifellos auch propagandistisch gesteuerte – Presseberichterstattung, die sich diesem Thema widmete. Auch das große Engagement der Künstler reflektiert den großen gesellschaftlichen Stellenwert dieses Denkmalprojektes.

Auch in der Periode nach dem sog. „Anschluß" Österreichs kam es zu mehreren Denkmalkonkurrenzen in Wien, die jedoch im Sinne der NS-Ideologie den deutschen Charakter der Stadt betonen sollten. Von Perco (auf dessen komplexes Verhältnis zum Nationalsozialismus im Kontext mit den städtebaulichen Entwürfen aus dieser Periode noch genauer einzugehen sein wird) existieren Vorstudien zweier Varianten für ein *Walther v. d. Vogelweide-Denkmal* (VW 100), dessen Konkurrenz im Frühjahr 1939 seitens der Stadt Wien ausgeschrieben wurde. Als Aufstellungsort des Monumentes, dem auch eine Ehrenhalle angeliedert sein sollte, war der Nordabhang des Leopoldsberges vorgesehen – in Anspielung auf die einstige Babenbergerburg, die der Minnesänger hier angeblich besucht hatte.[390]

390 Die Pause, 4. Jhg. 1939, H. 4/5 , S. 13, und DBZ 1939, S. 478.



Noch einmal zeigt sich bei diesen Entwürfen Percos sein vielfältiger assoziativer Umgang mit symbolisch besetzten architektonischen Formen. Eine der Entwurfsskizzen greift auf die oktogonale Grundrißstruktur der Stauferburg Castel del Monte in Apulien zurück. Die Metaphorik dieser Skizze codiert damit den Minnesänger als Propagator der Reichsidee und Parteigänger Friedrichs II. – lauter Mythen, auf die sich der NS-Staat nur allzugern berief. Die wehrhafte Symbolik von Castel del Monte war für die deutsche Rechte ein geläufiger Topos. Bereits 1927 griffen die Brüder Krüger bei der Gestaltung des Tannenbergdenkmales auf dieses Thema zurück, und auch der Poelzigschüler Friedrich Tamms benutzte diese mittelalterliche Codierung für die Wiener Flak-Türme. Eine zweite Variante sah eine monumentale propyläenartig gestaltete Treppenanlage vor, die vom Spannungsverhältnis zwischen abstrahierenden architektonischen Formen und figurativer Darstellung geprägt war: Vier monumentale Pfeiler bilden die Rückwand für eine naturalistische Reiterfigur (Abb. 177). Der offizielle Konkurrenzentwurf, wenn es überhaupt einen gegeben hat, ist nicht erhalten. Das Ergebnis des Bewerbes zeigt bereits den kolonia-

Abb. 177
Perco, Vorstudie für ein Walther von der Vogelweide-Denkmal 1939
(Wr. St. u. L.A.)

len Status, der Wien damals im Deutschen Reich zugeschrieben wurde. Die meisten der preisgekrönten Entwürfe stammten von Künstlern aus dem „Altreich". Nur das Projekt von Theiss/Jaksch/Thiede erhielt einen der drei 3. Preise, der Entwurf Haerdtl/André wurde angekauft, es kam jedoch zu keiner Realisation.[391]

Zusammenfassend läßt sich im Kontext der Denkmalprojekte Percos eine bemerkenswerte Tendenz beobachten, die vor allem für die Gruppe aus den frühen dreißiger Jahren relevant ist. Charakteristisch für diese Richtung ist die beginnende Auflösung des herkömmlichen Denkmalbegriffes, wie er sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat, der grundsätzlich in Frage gestellt wird und beginnt, sich mit anderen Medien und anderen architektonischen Funktionen zu überschneiden. Die Entwürfe korrelieren mit Zweckbauten, wie Hochhäuser oder Turmgaragen, oder sehen ein völliges Aufgehen in der Landschaft vor. Viele der Projekte nehmen damit eine Problematik vorweg, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktuell wird.

391 DBZ 1940, S. 39; Schwalm-Theiss 1988, S. 108, u. J. Tabor, ... und sie folgten ihm, in: Wien 1938 (Kat.), Wien 1988, S. 422.

## Konkurrenzentwürfe für Bauten mit öffentlichem Charakter

Signifikant für diese ökonomisch prekäre Periode ist die relativ geringe Anzahl an Ausschreibungen für öffentliche Bauvorhaben, die außerdem zumeist gar nicht oder nur sehr eingeschränkt realisiert wurden. Trotzdem zeigen diese Konkurrenzen die allmähliche Öffnung und Aufgeschlossenheit der österreichischen Architektur dem internationalen Geschehen gegenüber und eine allmähliche Überwindung der retardierenden Phase der Nachkriegsjahre.

Diese Haltung läßt sich auch in gewissem Maße an den Entwürfen Percos ablesen, die im einzelnen eine oft sehr originäre Auseinandersetzung mit aktuellen Tendenzen aufzeigen, dennoch wurde kein einziger dieser Entwürfe prämiert oder publiziert.

### *Konkurrenzentwurf für die Aufschließung des Kahlenberges (WV 76) 1933*

Neben dem noch laufenden sozialen Wohnbauprogramm stellte in den frühen dreißiger Jahren im Raum Wien die vieldiskutierte Aufschließung des Kahlenberges eines der größten und spektakulärsten Bauvorhaben dar, das bereits eine lange Vorgeschichte hatte. Das Gebiet des Kahlenbergs wurde schon immer als Naherholungsgebiet genutzt. Neben den alteingesessenen Wirtshäusern und Heurigenschenken, bildeten bereits seit der Weltausstellung 1873 eine Zahnradbahn und ein Hotel den Ansatz zu einer modernen touristischen Infrastruktur. Infolge der wirtschaftlichen Depression verfielen diese Einrichtungen und nach dem Ersten Weltkrieg, 1922 wurde der Betrieb der Zahnradbahn völlig eingestellt. Ende der zwanziger Jahre jedoch wurde, im Zuge eines neu erwachten Gesundheitsverständnisses und auch einer zunehmend wirtschaftlichen Relevanz des Fremdenverkehrs, abermals die Idee lanciert, *„das Kahlenbergparadies zu erschließen"*. Vor allem der

Publizist Max Ermers engagierte sich für dieses Vorhaben, das nach seinen Vorstellungen sowohl volksnahe Wochenendkolonien als auch teure Luxushotels umfassen sollte.[392] Da dieses Projekt jedoch die Finanzkraft der Kommune überschritt – für eine Nutzung waren vor allem der Ausbau einer Autostraße, sowie Wasser- und Stromanschlüsse vonnöten –, kam es 1929 zur Gründung der *Kahlenberg-AG*, deren Aktienverkauf aber bereits in die Zeit der ärgsten Wirtschaftskrise fiel, weshalb nur knapp mehr als die Hälfte der Anteilscheine verkauft werden konnte.[393] Trotzdem erhielt das Projekt einen neuen Auftrieb, als im Herbst 1932 die Mehrheit der Aktien von der Wiener Fremdenverkehrskommission erworben wurde. Nach der Herstellung der entsprechenden Infrastruktur auf dem dem Leopoldsberg zugewandtem Gelände, plante man schließlich einen stufenweisen Ausbau einer Freizeitregion, die u. a. ein Großrestaurant, ein Hotel und ein Strandbad mit einschließen sollte.[394]

Zu Beginn des Jahres 1933 wurde dann ein Wettbewerb mit dem ehrgeizigen Ziel der *„Errichtung einer modernen Akropolis für Wien"* ausgeschrieben. Max Ermers, der unermüdliche Propagator des Projektes, jubelte bereits euphorisch über das Entstehen einer neuen *„Kahlenbergstadt"*, einer *„allermodernsten Stadtkrone"*. Nach seinen Vorstellungen sollte auf dem Plateau eine *„Wohn-, Erholungs- und Ausflugsstadt"* entstehen, die sowohl Wochenendhäuser und Siedlungsanlagen als auch Hotels, Gaststätten, ein Strandbad für 5.000 Besucher, eine Festwiese und eine Freilichtbühne umfassen würde – für den Winter war sogar an Rodel- und Skibahnen gedacht. Dieses hochfliegende Projekt, das natürlich keine Chance auf Realisierung hatte, nahm jedoch in erstaunlich weitgehender Weise Kriterien eines modernen Wohn- und Freizeitzentrums vorweg.[395]

Das Programm der tatsächlichen Ausschreibung war allerdings bereits etwas bescheidener, jedoch gemessen an den Möglichkeiten der Zeit noch immer viel zu aufwendig. Die Vorgaben enthielten für die Architekten, im Rahmen der Verbauung des

392 M. Ermers, Erschließet das Kahlenbergparadies, in: Der Tag, 9. 8. 1928.
393 Der Tag, 12. 1. u. 19. 1. 1930.
394 Der Tag, 5. 10. 1932.
395 Der Wr. Tag, 1. 3. 1933; Bauwelt 1933, S. 287.

rund 350 ha umfassenden Höhenplateaus, relativ große Anforderungen. Zusätzlich war die Planungszeit mit rund zwei Monaten sehr knapp bemessen. Über den Grundmauern des alten Hotels sollte ein Neubau errichtet werden, daneben ein modernes Café-Restaurant für 1.500 Personen (u. a. mit einem Festsaal, einem Heurigenlokal und einer offenen Sommerterrasse für 5.000 Personen). Weiters war noch eine Freilichtbühne und auf dem Platz der ehemaligen Kahlenbergmeierei ein Schwimmbad geplant. Eine wesentliche Anforderung war die Gestaltung einer neuen einheitlichen Front entlang des Bergkammes, die in Hinblick auf die umgebende Landschaft konzipiert sein sollte. Zu berücksichtigen war auch die Erhaltung des alten Kahlenberger Kirchleins, das der polnischen Gemeinde gehörte. Die 15 besten Entwürfe sollten prämiert werden, sechs davon schließlich in einen engeren Wettbewerb treten, die Juroren waren u. a. Clemens Holzmeister, Oscar Strnad, Max Fellerer und Karl Holey.[396]

Als im Sommer des Jahres die Ergebnisse der Konkurrenz vorlagen, machte sich bereits eine allgemeine Ernüchterung breit. Die politischen Ereignisse begannen sich zu überstürzen, und eine Realisierung des ehrgeizigen Projektes wurde immer unwahrscheinlicher, auch die Erklärung der *Kahlenberg-AG*, sich nicht an die Preisvergabe gebunden zu fühlen, gab wenig Anlaß zu Hoffnung. Dabei war die Beteiligung sehr groß gewesen, darunter viele prominente Namen – *„180 Entwürfe und eine tote Idee"* war die deprimierte Schlagzeile in der Tagespresse.[397] Die beiden 1. Preise wurden für die Entwürfe von Ponzen /Boltenstern bzw. Witzmann/Niedermoser vergeben, die von den modernen Baustoffen Beton, Glas und Metall ausgiebig Gebrauch gemacht hatten. Das Projekt von Lichtblau, das ebenfalls in die engere Wahl gelangte, wurde jedoch als das *„Einfallsreichste"* und *„Großzügigste"* bezeichnet.[398]

Eine zunehmende Offenheit gegenüber dem aktuellen Architekturgeschehen zeigt auch der Konkurrenzentwurf von Perco (WV 76). Diese Tendenz läßt sich bereits bei den einige Jahre zuvor entstandenen Projekten wie den Folgebauten des

396 Ebenda u. ZÖIAV 1933, S. 63.
397 Der Wr. Tag, 18. 7. 1933.
398 Ebenda und profil 1933, S. X f.; der in der Presse so besonders hervorgehobene Entwurf von Lichtblau scheint nie publiziert worden zu sein (siehe Sarnitz, WV 96).

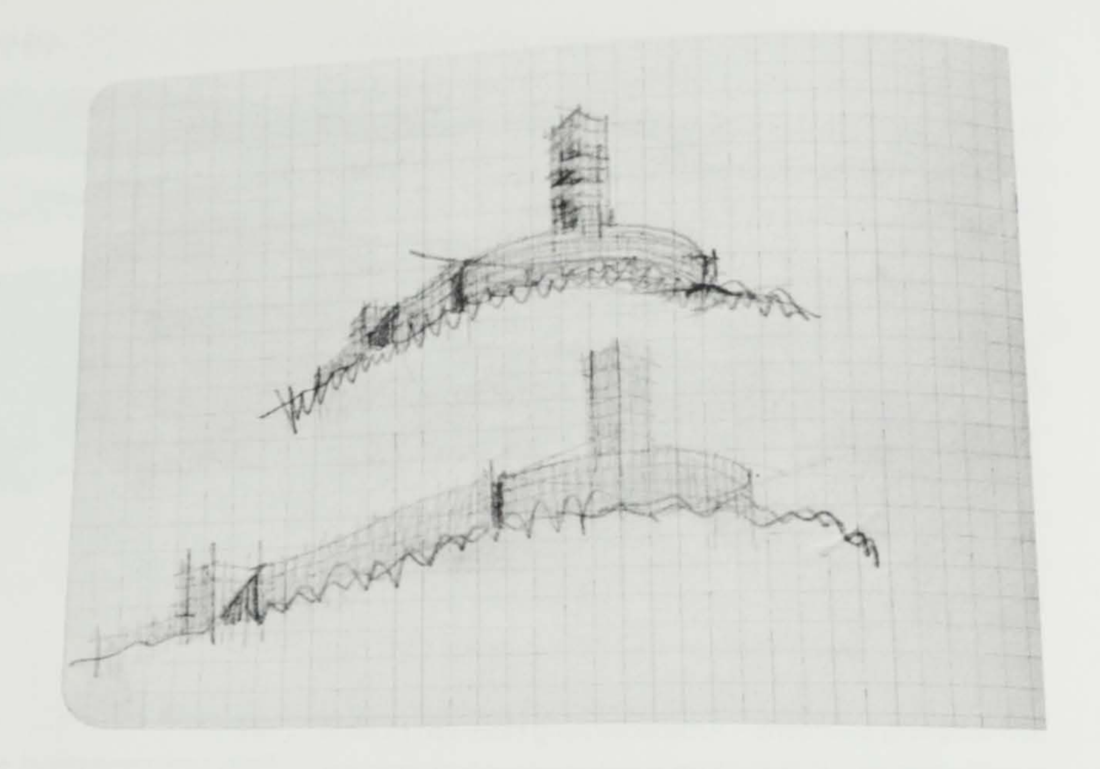


Abb. 178
Perco, Vorstudie für den Konkurrenzentwurf für ein Hotel und Café-Restaurant auf dem Kahlenberg, 1933 (Wr. St. u. L. A.)

*Engelsplatz-Hofes* (WV 65) und dem Entwurf für das *Grazer Krematorium* (WV 67) beobachten. Wie Vorstudien zeigen, war ihm bei diesem Projekt eine homogene Einfügung der Silhouette in die Landschaft ein besonderes Anliegen: die weiche Form der Kuppe des Berghanges geht harmonisch in den dynamisch gekurvten Baukörper über (Abb. 178). Nicht die einzelnen Bauglieder und deren Funktion standen bei diesen ersten Überlegungen im Vordergrund, sondern die Gesamterscheinung, der durchaus auch der Charakter eines effektvoll inszenierten Monumentes anhaftet. Obwohl diese Skizze in ihrer dynamischen Kurvatur des Baukörpers, die durch horizontale Bänder noch zusätzlich unterstrichen wird, gewisse Ähnlichkeiten mit Entwürfen von Erich Mendelsohn aufweist, könnte doch auch wieder das – bereits mehrmals erwähnte – Vorbild von Oud eine Rolle gespielt haben. Diese Affinität tritt in der ausgearbeiteten Perspektivzeichnung, wo das Thema der vorkragenden Gesimsbänder deutlicher herausgearbeitet ist, noch wesentlich stärker hervor (Abb. 179). Der Einsatz dieses Motivs als besondere Hervorhebung der Kurvatur eines abgerundeten Baukörpers zeichnete vor allem die – damals be-



reits ausgiebig publizierte – Arbeitersiedlung Hoek van Holland aus, die von J. J. P. Oud Mitte der zwanziger Jahr errichtet wurde. In ein dialektisches Spannungsverhältnis zu den fließenden organischen Formen der Hauptfront läßt der Architekt jedoch die unvermittelt harten Kanten des seitlich situierten Hotels treten. Auch bei diesem Abschnitt bringt Perco die für ihn charakteristischen Irritationen und Abweichungen von den herkömmlichen Regeln ins Spiel. Während der Baukörper bereits dem Prototyp der funktionalistischen „Schachtel" verpflichtet und die Fassade nach einem strikten Rastersystem organisiert ist, wird das Sockelgeschoß mit wuchtigen abgetreppten Arkaden in Bruchstein gestaltet – ein gängiges Motiv der damaligen alpinen Architektur.

Abb. 179
Perco, Konkurrenzentwurf Hotel u. Café-Restaurant Kahlenberg, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Dem Trend der Zeit entsprechend sah auch der Entwurf von Perco als Baustoff Beton und an der Hauptfront den Einsatz von durchgehenden Schubfenstern vor. Obwohl keine näheren Detailpläne erhalten sind, werden in der Baubeschreibung jedoch zahlreiche Einrichtungen, wie *„ein Hallenbad mit einem direkten Zugang zum Restaurant"* vorgeschlagen, die für die damaligen Verhältnisse sehr vorausblickend waren.[399]

399 Perco, Baubeschreibung/ N. P.

In Anbetracht der politischen und ökonomischen Situation dieser Zeit war jedoch nicht an eine Realisierung zu denken. Erst infolge des propagandistisch forcierten Ausbaus von Bergstraßen in der Ära des Ständestaates wurde das Projekt unter veränderten Vorzeichen wiederaufgenommen. Nach der Anlage der Großglockner Hochalpenstraße zählte die Wiener Höhenstraße zu den wichtigsten Unternehmen dieser Art. In idealer Weise diente sie der propagandistischen Selbstdarstellung des Regimes. Neben der Arbeitsplatzbeschaffung sollte dieses Vorhaben, durch die Schaffung der Infrastruktur für den aufkommenden Autotourismus, vor allem auch zukunftsorientierte Modernität vermitteln.[400] Im Rahmen dieses Vorhabens wurde dann 1935/36 der prämierte Entwurf Boltensterns in sehr eingeschränkter Form realisiert – von all den kühnen Plänen blieb zuletzt nur ein Café-Restaurant über.

### *Die Konkurrenzentwürfe für den Österreich-Pavillon der Pariser Weltausstellung (WV 86) 1936 und für ein Bundesrealgymnasium in Eisenstadt (WV 91) 1937*

Die Annäherung des österreichischen Architekturgeschehens zu Beginn der dreißiger Jahre an die zeitgenössischen avantgardistischen Tendenzen riß auch in der Ära des autoritären Ständestaates nicht völlig ab. Dieses auf den ersten Blick unerwartete Phänomen erklärt sich aus den Besonderheiten der Kulturpolitik des Regimes, das zwar einerseits sehr konservative reaktionäre Tendenzen vertrat, andererseits aber auch eine bewußte Gegenposition zur Blut-und-Boden-Ideologie des nationalsozialistischen Deutschland bezog. Diese Ambivalenz konnte sich einerseits in einer Erstarrung von Musik und Literatur niederschlagen, während gleichzeitig auf dem Gebiet der bildenden Kunst und insbesondere der Architektur ein relativ tolerantes Klima herrschte. Dieser Umstand verdankte sich nicht zuletzt auch der weltoffenen Haltung von Clemens Holzmeister, der als mächtiger Staatsrat für bildende Kunst einer – zumindest gemäßigten – Moderne Raum verschaffte.[401] Die Konkurrenzen für öffentliche Bauten reflektieren zweifellos

400 Siehe dazu E. Bernard, Das leuchtende Band im Wienerwald, in: Tabor 1994, S. 230 ff.

401 Siehe dazu U. Prokop, Ein ungemein schwieriger Balanceakt, in: Tabor 1994, S. 276 ff.

diese Situation, die nicht zuletzt auch für die Beiträge Percos von Bedeutung ist. So ist es kein Zufall, daß die internationalen Ausstellungsbauten dieser Periode von Josef Hoffmann und Oswald Haerdtl bis heute ihre Stellung in der Architekturgeschichte behaupten können.

Nachdem der Österreich-Pavillon von Oswald Haerdtl für die Weltausstellung in Brüssel 1935 trotz knapper finanzieller Ressourcen und zahlreicher anderer Widrigkeiten ein überraschend positives Echo ausgelöst hatte, wurden die Vorbereitungen für die nächste Weltausstellung 1937 in Paris bereits wesentlich professioneller organisiert. Abermals waren Holzmeister als Juror und Haerdtl als ausführender Architekt die wichtigsten Protagonisten. Im April 1936 wurde ein allgemeiner Wettbewerb ausgeschrieben, dem noch ein engerer folgen sollte.[402] Die Vorgaben mit ihren komplexen Anforderungen (die bereits in einem vorangegangenen Ideenwettbewerb konzipiert wurden) waren für die Architekten nicht ganz einfach zu erfüllen. Der Pavillon war auf einem relativ kleinen, leicht ansteigenden Gelände von rund 600 m$^2$ zu errichten, wobei der alte Baumbestand erhalten bleiben sollte. Das Gebäude sollte Empfangsräume, getrennte Räumlichkeiten für die Stadt Wien und die Fremdenverkehrswerbung sowie diverse Annexe, u. a. ein Verkaufsstand der Tabakregie, ein Gartenkaffee und ein Freilichtkino, umfassen.[403]

Generell zählten Fotoprojektionen und Kinovorführungen bei internationalen Ausstellungen, seit deren Einführung seitens der Sowjets Ende der zwanziger Jahre, zu den beliebtesten Medien für didaktische Demonstrationen und politische Propagandazwecke und spielten vor allem 1937 in Paris eine wichtige Rolle.[404]

Auch in diesem Fall war die Beteiligung mit 108 eingereichten Entwürfen sehr hoch. Zwanzig davon gelangten in die engere Wahl, darunter u. a. die von Josef Frank, Ernst Lichtblau, Oscar Strnad, Theiss/Jaksch und auch Perco.[405] Zuletzt wurden sieben Ankäufe getätigt und die Projekte von Erich Boltenstern, Egon

402 St. Plischke, Wir freuen uns und sind stolz! in: Tabor 1994, S. 308 ff.

403 Perco, Baubeschreibung/ N. P. – die diversen Funktionsanforderungen basierten überwiegend auf einem bereits von Haerdtl ausgearbeitetem Konzept (siehe A. Stiller, Oswald Haerdtl, Architekt und Designer, Salzburg 2000, S. 89 ff.).

404 Dawn Ades, Paris 1937, in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 56 ff.

405 Wr. Zeitung, 18. 6. 1936.




Abb. 180
O. Haerdtl, Österreich-Pavillon, Weltausstellung Brüssel 1935 (© Sammlung Architektur Zentrum Wien)

Friedinger und Oswald Haerdtl prämiert, wobei letzteres in modifizierter Form schließlich zur Ausführung gelangte.[406] Obwohl Perco zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehr als fünf Jahren nichts mehr gebaut hatte, ist der Umstand, daß sein Entwurf in die engere Wahl kam, doch ein Indiz dafür, daß sein Name noch immer einen gewissen Stellenwert hatte. Zwei Jahre zuvor hatte immerhin ein Porträt von ihm die Umschlagseite der Monatsschrift *Österreichische Kunst* geziert.[407]

Grundsätzlich waren die meisten der Entwürfe den Tendenzen der damaligen sog. österreichischen Moderne verpflichtet, im konkreten Fall dem Brüsseler Pavillon von Haerdtl (Abb. 180).[408] Das bedeutete, neben der Verwendung von modernen Baustoffen, den Einsatz von formalen Elementen wie Flachdach und durchgehenden gläsernen Fronten. Ebenso wurde das Motiv der konkaven Schwingung des Baukörpers mehrfach thematisiert. Auch der *Konkurrenzentwurf von Perco* (WV 86 – Abb. 181 u. Abb. 182), wie so oft geprägt von den

406 Wr. Zeitung, 7. 6. 1936.
407 Österr. Kunst 1934, H. 11, das Porträt stammte von Hans Fischer.
408 Plischke, zit. Anm. 402.

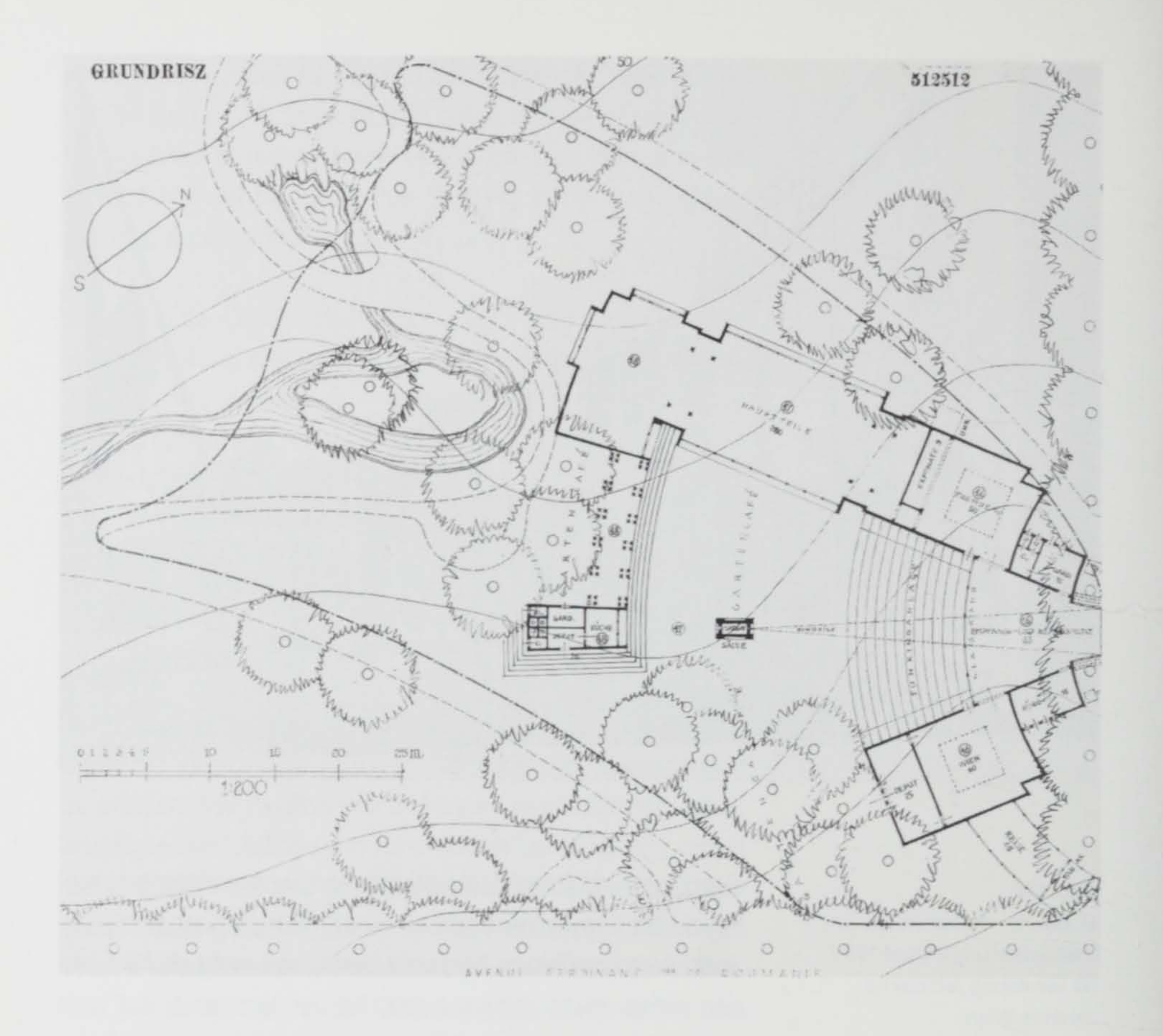



Abb. 181
Perco, Konkurrenzentwurf Österreich-Pavillon für die Weltausstellung in Paris, Lageplan 1936 (Wr. St. u. L. A.)

für ihn typischen Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen, rekurrierte zum Teil auf dieses Paradigma, entwickelt es aber in einer äußerst eigenständigen Weise weiter. In Anbetracht des kleinen Grundstückes und des vorhandenen Baumbestandes zeigt der Entwurf die sehr schlüssige Lösung, die verschiedenen Räumlichkeiten auf zwei Baukörper, die in einem spitzen Winkel zueinander angeordnet sind, aufzuteilen und in die dazwischen liegende Freifläche das Kino zu situieren. Das Kaffee kommt als rückwärtiger Abschluß an der Gartenseite zu liegen, räumlich durch einige Stufen und eine Garderobe getrennt. Die Aufnahme des Themas der konkav schwingenden Hauptfront des Brüsseler Pavillons von Haerdtl erfährt durch die Anordnung der Kinositzreihen in einem Halbrund seine funktionelle

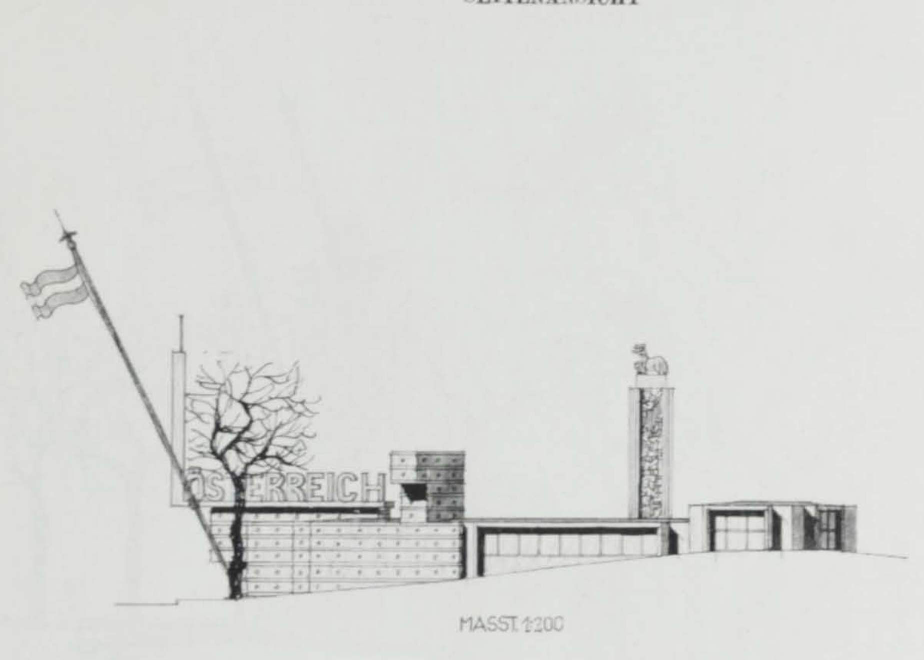



Abb. 182
Perco, Österreich-Pavillon Paris, Seitenansicht (Wr. St. u. L. A.)

Rechtfertigung. Perco gelingt es hier, den anscheinenden Antagonismus von klassischen Strukturen und Moderne in eine homogene Einheit zu bringen: Axialität und Symmetrie prägen die straßenseitige Front, während die Prinzipien des freien Grundrisses zur Gartenseite hin entwickelt werden.

Diese Dialektik prägt auch die Aufrißgestaltung, wo die Polarität einer modernen Glas-Beton-Architektur und einem monumentalisierendem Pathos zum beherrschenden Thema wird (Abb. 183). Nüchterne Glasfronten kommen beim kleinen seitlich gesetzten Kiosk der Tabakregie zum Einsatz (ein fast direktes Zitat von Haerdtl), und eine gläserne Wand verbindet auch die beiden zur Straße hin gestaffelten Baukörper. Dieser funktionalistische Aspekt erfährt bereits in der Gliederung der Außenmauern durch horizontale Bänder und Ansätze von Dekorelementen, die von Hoffmann beeinflußt sein könnten, eine Brechung. Die skulptierte Turmwand, die in ihrem strukturellen Aufbau als vorkragendes Element an konstruktivistische Vorbilder angelehnt ist, führt schließlich zu einer monumental




pathetischen Überhöhung, die von den Schrägen der beiden Fahnenstangen noch zusätzlich akzentuiert wird. Weitergeführt wird diese architektonische Heroisierung durch eine skulptierte Säule an der Rückseite, die neben ihrer Denkmalhaftigkeit aber durchaus auch eine technische Funktion zu erfüllen hat – dient sie doch als Unterbringungsort der Projektionsapparate des Kinos. Perco selbst berief sich in der Baubeschreibung darauf, *„in einer modernen Formensprache österreichische Eigenart durch Originalität, Phantasie und Ideenfülle"* erreicht zu haben.[409]

Abb. 183
Perco, Österreich-Pavillon Paris, Perspektive (Wr. St. u. L. A.)

Wie bereits erwähnt, wurde für Paris abermals ein Entwurf von Haerdtl zur Ausführung bestimmt, der in seiner Metaphorik an eine überdimensionale gläserne Vitrine erinnerte – Österreich präsentierte sich in einer unprätentiösen modernen Formensprache. Pathos und Monumentalität blieb den spektakulären Pavillons des Deutschen Reiches und der Sowjetunion vorbehalten.

409 Perco, zit. Anm. 403.

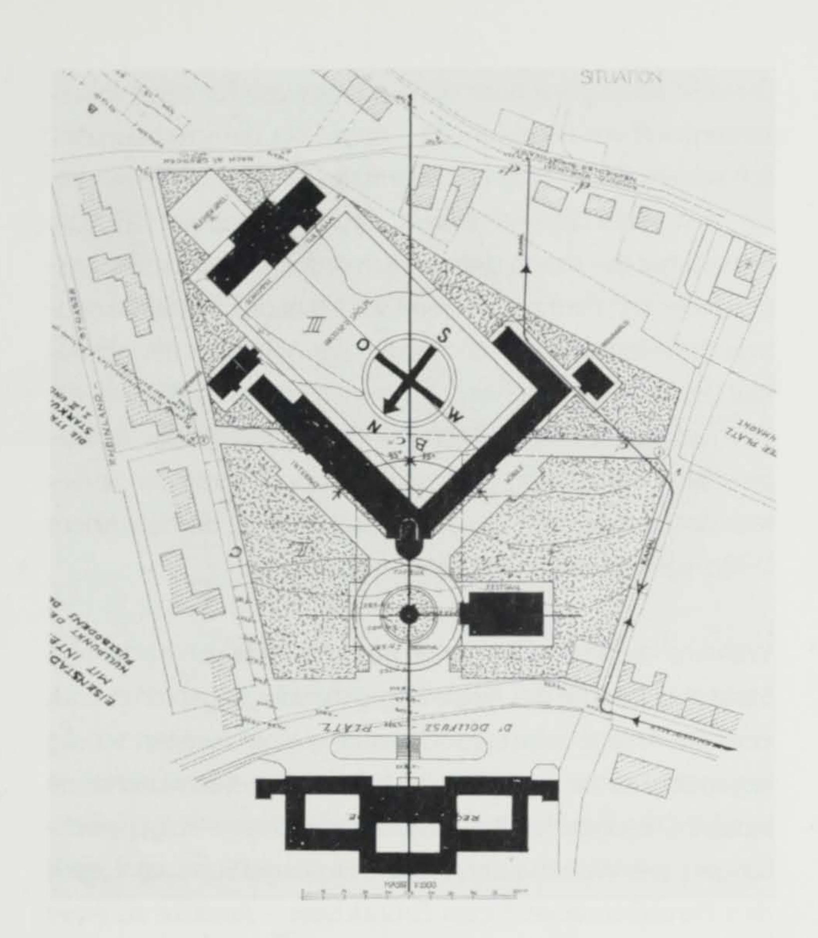


Abb. 184
Perco, Konkurrenzentwurf
für ein Bundesrealgymnasium in
Eisenstadt, Lageplan 1937
(Wr. St. u. L. A.)

Im folgenden Jahr, im Sommer 1937, wurde ein öffentlicher *Wettbewerb für ein Bundesgymnasium mit angeschlossenem Internat* in Eisenstadt ausgeschrieben. Nach dem Wegfall Soprons/Ödenburgs durch die Volksabstimmung 1925 mußte der Ausbau von Eisenstadt als Sitz der neuen burgenländischen Landesregierung vorangetrieben werden, dadurch wurde die Stadt in der Zwischenkriegszeit zu einem der Planungsschwerpunkte der öffentlichen Hand. Bereits 1926 hatte ein Wettbewerb für das Landesregierungsgebäude stattgefunden, an dem sich Perco gleichfalls beteiligt hatte (siehe WV 53). Zur Ausführung kam damals das Projekt von Rudolf Perthen, einem Wagnerschüler und langjährigen Mitarbeiter von Leopold Bauer. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Projekte manifestiert auch das vorgesehene Areal für den Bau des Gymnasiums genau gegenüber dem Regierungsgebäude.[410]

410 ZÖIAV 1937, S. 185.

Diese Situierung war auch die Ausgangsbasis für den Konkurrenzentwurf von Perco (WV 91 – Abb. 184), der – nicht unähnlich seinem Pariser Projekt – abermals vom Spannungsverhältnis von Axialität und freiem Grundriß geprägt ist. Die Mittelachse des streng symmetrisch organisierten Regierungsgebäudes von Perthen bestimmt vor allem den Entwurf ikonologisch: indem in der Verlängerung der Achse ein frei stehendes Denkmal (wahrscheinlich für Dollfuß – d. Verf.) und die Internatskapelle zu liegen kommen. Das Halbrund des Baukörpers der Kapelle bildet gleichzeitig auch das verbindende Gelenk der beiden Trakte von Schule und Internat, die über einem U-förmigen Grundriß angelegt sind.[411]

Während die architektonischen Bezugspunkte von Kirche und Staat in der Achse des Regierungsgebäudes angeordnet sind, wird die Anlage selbst jedoch entlang einer zweiten schräg liegenden Achse gruppiert und dadurch deren Autonomie betont. Die einzelnen Bauabschnitte für diverse Folgeeinrichtungen, wie Wohnbauten und ein Fest- und Turnsaal, folgen den Prinzipien eines freien Grundrisses – Ansätze zu einer symmetrischen Durchgestaltung werden immer wieder gebrochen. Auch im Aufriß ist eine Orientierung am zeitgenössischen Formenvokabular zu beobachten: Fensterbänder und Flachdach werden zu konstituierenden Elementen (Abb. 185). Aufmerksamkeit verdient auch der zylindrische Baukörper der Kapelle. Sowohl dessen Situierung als Scharnier zwischen zwei rechtwinkelig gesetzte Trakte als auch die Durchdringung von differenziert gestalteten geometrischen Körpern erinnert an konstruktivistische Prinzipien, wie sie insbesondere in der avantgardistischen sowjetischen Architektur angewendet wurden, für die Perco eine große Bewunderung hegte.[412]

Mit rund 60 eingereichten Entwürfen war die Beschickung dieses Bewerbes relativ nicht sehr groß, auch die prominenten Namen fehlten. Das Projekt von Rudolf Perthen erhielt den 1. Preis.[413] Da dieser bereits das Regierungsgebäude realisiert hatte, ist anzunehmen, daß er auch mit der Ausführung dieses

411 Perco, Baubeschreibung/N. P.

412 Öffentlich geäußerte positive Äußerungen zur sowjetischen Architektur sollten Perco in der NS-Zeit in Schwierigkeiten bringen – siehe Anm. 470.

413 ZÖIAV 1937, S. 249.



Abb. 185
Perco, Bundesgymnasium
Eisenstadt, Perspektive
(Wr. St. u. L. A.)

Projektes beauftragt worden wäre. Die politischen Ereignisse des folgenden Jahres brachten jedoch alle Planungen in dieser Richtung zum Erliegen.

*Konkurrenzentwurf für ein Hauptpostgebäude in Wien (WV 97) 1938*

Noch zu Beginn des Jahres 1938 wurden der Neubau eines Messegeländes, eine Flugzeughalle in Aspern, das Haus der Vaterländischen Front am Ballhausplatz, eine Frontführerschule in Schönbrunn und der Bau eines neuen Hauptpostgebäudes als propagandistische Großbauten des Ständestaates großspurig angekündigt. Allen Projekten wurde infolge der nur allzu bald veränderten politischen Konstellation das Schicksal zuteil, entweder völlig eingestellt oder unter gänzlich veränderten Vorzeichen vom NS-Regime vereinnahmt zu werden. Eine besondere Stellung unter all diesen Vorhaben nimmt der Wettbewerb für den Neubau des Hauptpostamtes ein, der noch im Februar 1938 mit dem Endtermin 30. April ausgeschrieben wurde und damit genau in die Zeit des „Anschlusses" fiel. Die Entwürfe und Baubeschreibungen können durchaus, soweit

erhalten, als Momentaufnahme der Wiener Architektur in dieser prekären Phase betrachtet werden.[414]

Die geplante neue Anlage mit den Funktionsbereichen Hauptpostamt, Postdirektion und Generaldirektion hätte auf den posteigenen Gründen zwischen Laurenzerberg, Fleischmarkt und Dominikanerbastei errichtet werden sollen. Vorgesehen für dieses Großvorhaben war eine Bauzeit von ungefähr vier Jahren. Ausdrücklich betont wurde, daß als Grundlage des Wettbewerbes nicht ausschließlich die Aspekte des Postbetriebs maßgeblich wären, sondern vor allem auch eine *„[...] städtebauliche Regelung der gegenwärtigen schwierigen Verkehrsverhältnisse des fraglichen Stadtteiles";* vorausgesetzt wurde daher auch der Abriß der alten Bausubstanz des Viertels zwischen Dominikanerbastei – Stubenbastei, einschließlich des alten Postgebäudes und seiner Annexe, wie auch des Laurenzerkloster und des sog. Barbarastiftes.[415]

Diese Hervorhebung der Notwendigkeit von Neubauten in Hinblick auf die Erfordernisse des steigenden Verkehrsaufkommens war charakteristisch für die Baupolitik des austrofaschistischen Regimes, das – unter Vernachlässigung einer sozialen Wohnbaupolitik – sich vordergründig der Lösung von Verkehrsfragen zuwandte, um damit propagandistisch Fortschrittlichkeit zu suggerieren. Diese Dichotomie zwischen Rückwärtsgewandtheit und Moderne reflektieren auch die Neubauten dieser Periode, die im Zuge der sog. „Assanierung" des Innenstadtbereiches entstanden sind. Im Gegensatz zu der oft noch romantisch-pathetischen Grundhaltung der sozialdemokratischen Wohnhausanlagen lehnten sich diese Bauten – wenn auch in moderater Weise – häufig an die Formensprache der avantgardistischen italienischen Architektur an. Durch die Anbringung von Hauszeichen mit Bezügen zu den alten Vorgängerbauten unterstrich man jedoch wieder die historische Kontinuität.[416]

414 Siehe dazu U. Prokop, Anbiederung an d. Ewigkeit, in: Tabor 1994, S. 426 ff.

415 ÖBZ 1937, S. 248, u. H. Frühwirth, Fast 200 Jahre alt! Zur Baugeschichte des Wiener Hauptpostgebäudes, in: Österr. Postrundschau 1952, S. 7.

416 St. Plischke, Wir müssen bauen! in: Tabor 1994, S. 216 ff.

Aufgrund der zum Teil sehr unsensiblen Sanierung von alten Vierteln, die schließlich sogar zu einer von zahlreichen Architekten getragenen Protestaktion *„Rettung des alten Wien"* führte, stellte der umstrittene Neubau des Komplexes des Dominikanerklosters von Klaudy/Lippert, der in den Jahren 1936/37 realisiert wurde, den größten Eingriff in der Inneren Stadt dar.[417] Im Kontext mit diesem Ausbau stand auch der geplante Neubau des Hauptpostgebäudes, dessen Areal unmittelbar an das Dominikanerkloster anschließt. Symptomatisch für dieses Projekt ist auch hier die Anlehnung an das italienische Vorbild, wo die Errichtung von Postgebäuden eine nicht unwesentliche Form der Selbstdarstellung des faschistischen Regimes war.

Die besondere städtebauliche Problematik dieses eng verbauten Gebiets mit den zum Teil noch erhaltenen Basteien, die wie ein Querriegel jeglichen Verkehrsfluß zwischen Ringstraße und Innenstadt unterbinden, beschäftigte schon seit der Ära des Ringstraßenausbaus die Stadtplaner. Vor allem Otto Wagner hatte sich mit der Problemzone des Stubenviertels immer wieder befaßt. Bereits in seinem Generalregulierungsplan von 1892/93 hatte er eine neue Parzellierung des Viertels und die Verlegung des architektonischen Schwerpunktes von der Ringstraße in die Altstadt durch die Errichtung von diversen öffentliche Bauten vorgeschlagen.[418] Schon in dieser frühen Planung wurde die Strukturierung des Viertels durch ein Monumentalgebäude über einem trapezförmigem Grundriß bestimmt (entsprechend der einige Jahre später realisierten Postsparkassa). Als Verbindung zur Ringstraße waren zwei durchgehende Verkehrsachsen entlang den Seitenfronten dieses Gebäudes geplant.

Diese grundsätzlichen städtebaulichen Überlegungen Wagners nahmen in weiten Bereichen bereits die Zielsetzung der Konkurrenz vorweg. Dies und auch der Umstand, daß es sich bei dem zu errichtenden Gebäude um einen „Monumentalbau" im traditionellen Sinn handelte, erklären möglicherweise auch die relativ große Beteiligung von Wagnerschülern, die zu die-

417 Achleitner 1990, S. 58.
418 Siehe dazu Haiko 1973, S. 59, u. Graf 1985, S. 107 ff.

sem Zeitpunkt ja bereits der älteren Architektengeneration angehörten. Neben Perco und dem Team Schmid/Aichinger (das den 1. Preis erhielt) beteiligten sich noch Leopold Bauer, Wunibald Deininger und Alfons Hetmanek; Franz Kaym war Mitglied der Jury.[419] Zum letzten Mal sollte man hier im großen Stile konkurrieren, der Kreis schien sich nach knapp einem halben Jahrhundert zu schließen. Vieles war in diesem Zeitraum geschehen, dem man sich in diesem Milieu zum Teil entzogen hatte. Neben dem permanenten Problem der vernachlässigten Auseinandersetzung mit der aktuellen Moderne warfen jetzt neuerlich andere politische und ästhetische Parameter ihre Schatten. Die Zusammensetzung der Jury (neben Franz Kaym, Alexander Popp und German Bestelmayer aus München) war bereits völlig NS-konform und zeigt, wie schnell in Wien die Umstellung auf die politische Ausrichtung der neuen Machthaber erfolgte – so sie nicht ohnedies bereits gegeben war. Diese schnelle Anpassung läßt sich auch bei einem Großteil der eingereichten Projekte (soweit bekannt) festmachen. In der Fachpresse wurde dazu festgestellt: *„Es ist bemerkenswert, wie rasch die österreichischen Architekten sich in den Maßstab, der uns in Deutschland bei Neubauten und Abrissen eigen ist, gefunden haben."*[420]

Diese Beobachtung trifft nicht zuletzt auch für den Wettbewerbsbeitrag von Perco (WV 97) zu. Während seine kurz zuvor entstandenen Entwürfe für den Ausstellungspavillon in Paris und das Eisenstädter Gymnasium durchaus von einer gewissen Offenheit gegenüber aktuellen Tendenzen geprägt waren, fühlt er sich hier bemüßigt, sich den Normen der NS-Ästhetik anzupassen. Sowohl Grundrißstruktur als auch Formensprache des Aufrisses folgen jetzt weitgehend anderen Kriterien, die in ihrer zwiespältigen neokonservativen Ausrichtung aber durchaus auch an der eigenen Vergangenheit und der lokalen Tradition orientiert sind. Obwohl die Anordnung der Gebäude dem unregelmäßigen Schema des alten Gassenverlaufes folgt, wird die Hauptfront, die auf Otto Wagners Postsparkassengebäude ausgerichtet ist, dennoch von Axialität und Symmetrie bestimmt (Abb. 186). Ermöglicht wird diese Lösung vor allem

419 Wr. Zeitung, 30. 7. 1938
420 Der Wettbewerb für das neue Wiener Hauptpostgebäude/o. N., in: Bauwelt 1938, S. 882 ff.

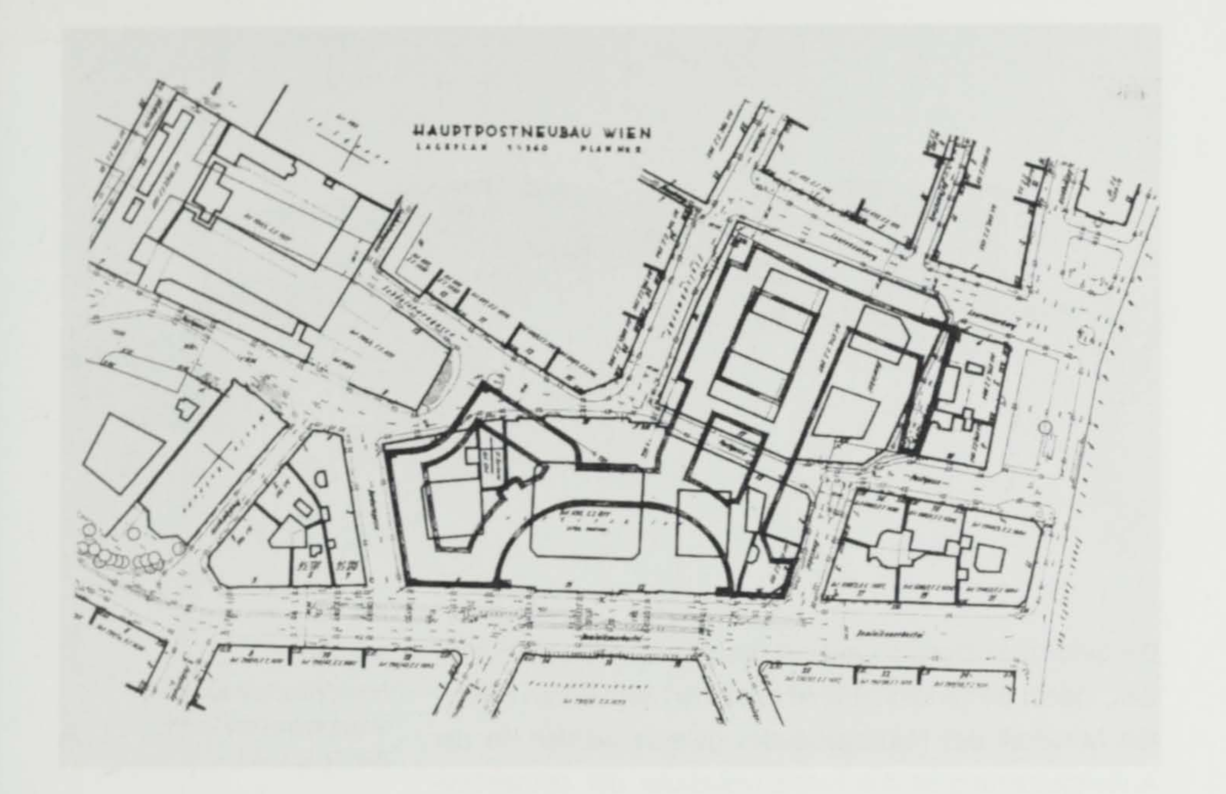



Abb. 186
Perco, Konkurrenzentwurf für das Wiener Hauptpostgebäude, Lageplan, 1938 (Wr. St. u. L. A.)

durch das Motiv einer großen Exedra, die eine weiträumige Platzanlage entstehen läßt und Otto Wagners seinerzeitige Idee eines „Postplatzes" wiederaufnimmt. Dieses städtebauliche Motiv mit seinen letztlich barock-römischen Wurzeln wurde immer in einem imperialen Kontext verstanden – verwiesen sei auf die Michaelerplatzfront der Hofburg und Sempers Kaiserforum. Aus dieser Tradition heraus wurde es auch zu einem Topos der Wagnerschule, der sowohl Akademieentwürfe als auch später einige der Wohnhausanlagen des Roten Wien prägte. Die große Exedra als Metapher des „Volkswohnungspalastes" findet sich bei Hubert Gessners *Seitz-Hof,* und sogar Ernst Lichtblau, architektonischem Pathos eher abgeneigt, griff auf diese Thematik bei seinem Konkurrenzentwurf für die Anlage in Sandleiten zurück. Im zeitgeschichtlichen Kontext wird dieses Motiv bei dem Projekt von Perco jedoch zu einer vordergründigen Anbiederung an den NS-Reichsgedanken.

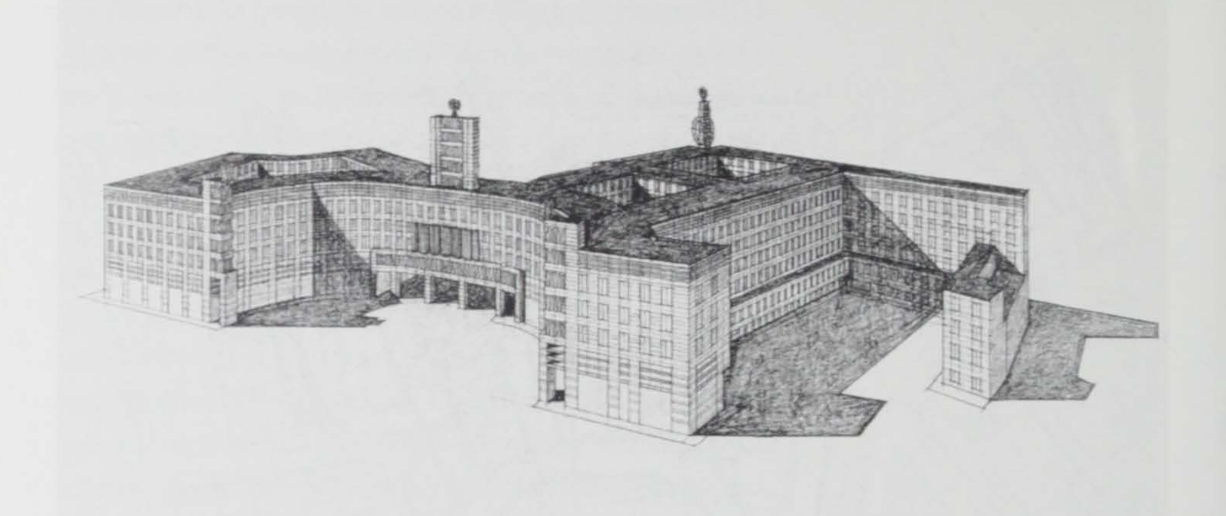


Abb. 187
Perco, Hauptpostgebäude, Vogelperspektive
(Wr. St. u. L. A.)

Die geforderte Durchgängigkeit des Areals wird dadurch erzielt, indem die Verkehrsströme durch den auf Stützen gesetzten Mittelteil des Hauptgebäudes gelenkt werden. In der Außengestaltung ist das Formenvokabular der zeitgenössischen Moderne verbannt, es gibt keine Glasfronten oder Fensterbänder mehr. Anklänge an De Stijl oder den Konstruktivismus, wie sie noch die Entwürfe kurz zuvor prägten, werden vermieden – ein nüchterner reduzierter Neoklassizismus wird zum bestimmenden Element. Diese architektonische Sprache war Perco aus der Spätphase der Wagnerschule nur allzu vertraut; seinerzeit wurde sie jedoch aus einer rationalistischen Grundhaltung im Sinne einer Strukturierung der Fassade entwickelt. Sowohl die Organisation der Hauptfront mittels Sockel- und Attikageschoß als auch die Proportionen der Fenster ähneln frappant einem frühen Akademieentwurf Percos für ein Mietshaus (WV 3), das seinerzeit gleichfalls für die Dominikanerbastei projektiert war und dessen Normen offensichtlich durch Otto Wagners Postsparkassengebäude vorgegeben waren. Dieses altvertraute Schema wird jetzt angereichert mit konzentriert eingesetztem Skulpturenschmuck und dem ausgiebigen Einsatz von Hoheitszeichen, wobei das Motiv der reliefierten Turmwand eine Übernahme vom Projekt des Pariser Ausstellungspavillons darstellt (Abb. 187 u. Abb. 188).

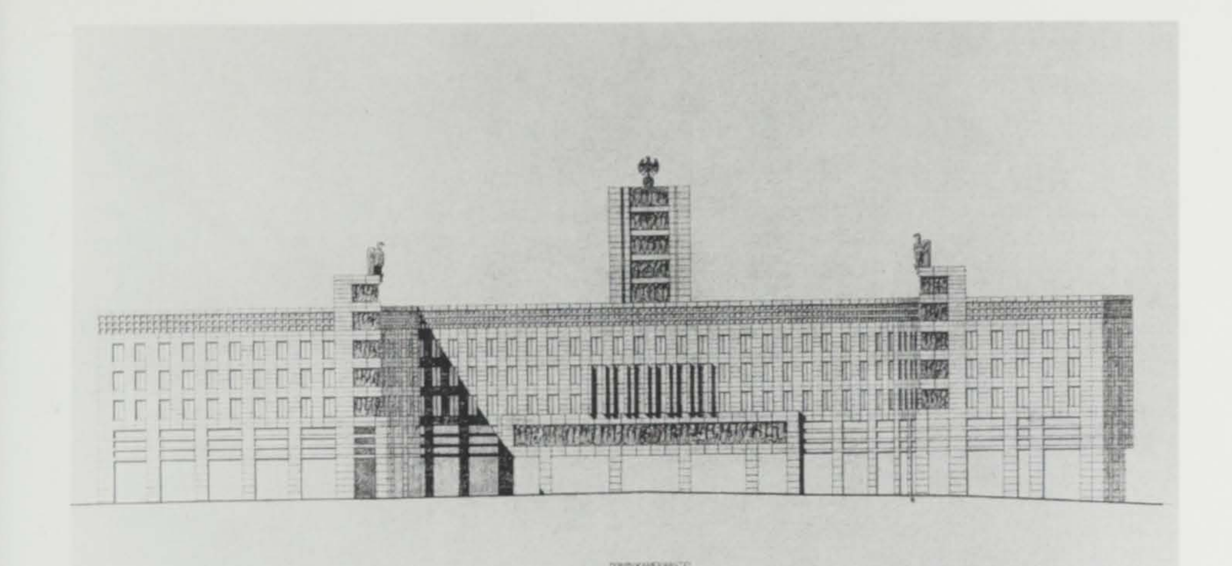


Abb. 188
Perco, Hauptpost, Fassadenriß
(Wr. St. u. L. A.)

Den Zwiespalt, dem die Architekten damals ausgesetzt waren, einer geforderten nationalen Identität architektonisch Ausdruck zu verleihen, reflektiert die Baubeschreibung Percos, in der er allzu bemüht hervorhebt: „[...] *es wurde angestrebt eine österreichische Architekturgestaltung mit der strengeren nationalsozialistischen Baukunst zu vermählen.*"[421] In diesem Sinne wird auch der Ewigkeitsanspruch der NS-Architektur mit den Theorien Otto Wagners vermischt, wenn der Einsatz von Marmorplatten zur Fassadenbekleidung damit begründet wird, daß es ein Material sei, „[...] *das Jahrtausende überdauern und die Monumentalität der nationalsozialistischen Epoche verewigt*".[422] Otto Wagner hatte seinerzeit – allerdings unter ganz anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen – die Verkleidung mit Marmorplatten als relativ ökonomische Methode zur Erzielung von Dauerhaftigkeit und Monumentalität vehement propagiert.[423]

421 Perco, Baubeschreibung, Hauptpost/N. P.
422 Perco, Baubeschreibung, Universitätsstadt Berlin/N. P.
423 O. Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, Wien 1914, S. 62 f.

Der Umstand, daß bei einem NS-konformen Projekt sowohl theoretische Überlegungen als auch die architektonische Semantik dem Geist Otto Wagners verpflichtet sind, läßt die in der Literatur des öfteren angesprochene Problematik von prototalitären Tendenzen der Wagnerschule aufbrechen. In diesem Zusammenhang ist es aber notwendig zu differenzieren. Zweifellos waren Wagners Theorien und auch sein Œuvre – wie viele Phänomene der frühen Moderne – ambivalent. Wagners rationalistischer Intention einer Zweckarchitektur und seiner Abneigung einer nationalen Formensprache standen dahingegen seine megalomanen barock-imperialen Tendenzen gegenüber. Auch seine Fortschrittsgläubigkeit und Liberalität scheinen unvereinbar mit seinem Antisemitismus. Diese Widersprüche prägten auch die Wagnerrezeption: Einerseits war Otto Wagner das Feindbild der Nationalen, die ihm Internationalismus und Rationalismus vorwarfen,[424] und andererseits sympathisierten vieler seiner Schüler mit dem Nationalsozialismus und hatten – wie Perco – keine Probleme, einen NS-Monumentalbau in der Kontinuität seiner Ideen zu inszenieren.

Über die Beurteilung des Wettbewerbsbeitrages von Perco gibt es keine näheren Hinweise, möglicherweise wurde dieser aus formalen Gründen, da die Blätter nicht aufkaschiert waren, ausgeschlossen.[425] Ironischerweise war Perco noch einmal, 1941, während seiner Tätigkeit bei Hanns Dustmann im Baureferat der Planungsbehörde Wien, mit der Projektierung eines neu zu errichtenden Gebäudes der Reichspostdirektion befaßt. Allerdings ging dieses Projekt, wie die meisten der NS-Ära, nicht über eine vage Anfangsplanung hinaus (so war nicht einmal die Standortfrage geklärt), und es haben sich auch anscheinend keinerlei weitere Unterlagen erhalten.[426]

Der 1. Preis dieser Konkurrenz fiel an den Entwurf von Schmid/Aichinger, deren sehr gut organisiertes und anpassungsfähiges Büro bereits seit den letzten Jahren der Monarchie bis in die NS-Zeit in ungebrochener Kontinuität arbeitete. Ihre Großaufträge, sowohl für die öffentliche Hand als auch für die Industrie, umfaßten Spitalsanlagen, Wohnhausbauten der Sozial-

424 F. v. Feldegg, Deutsche Baukunst und Politik, in: ÖBZ 1919, S. 34 ff., und F. Kaym, unpublizierter Nachruf auf Perco, um 1942/N. P.

425 Perco, Brief vom 21. 3. 1938/N. P. – infolge seiner schlechten finanziellen Situation konnte er sich diese relativ aufwendige Ausführung nicht mehr leisten.

426 Schreiben der Reichspostdirektion an die Planungsbehörde des Reichsstatthalters vom 11. 12. 1941/A. d. R./v. Schirach/Kart. 294 – angeführt wird der geplante Neubau eines Postsparkassengebäudes und einer Reichspostdirektion. Der Standort war zu diesem Zeitpunkt noch nicht geklärt, als mit der Planung befaßten Baureferenten werden Dr. Perco und Baurat Müller-Haase angegeben. Der bei Weihsmann 1998 (S. 1026) angegebene Standort Zollamtstraße bezieht sich keinesfalls auf die Konkurrenz von 1938, könnte aber bei dem späteren Projekt von 1941/42 ins Spiel gebracht worden sein.



Abb. 189
Schmid/Aichinger, Wettbewerbsentwurf Hauptpost, Perspektive 1938 (Bauwelt 1938)

demokratie, Assanierungsbauten des Ständestaates bis zu Industrieanlagen der NS-Zeit. Als Wagnerschüler wird in ihrem Konzept für den Neubau der Hauptpost gleichfalls das Postsparkassengebäude Otto Wagners zum zentralen Bezugspunkt – sowohl in Hinblick auf die Situierung als auch als Vorgabe der formalen Normen. In diesem Sinn greifen sie in ihrem Beitrag gleichfalls die alte Idee eines „Postplatzes" auf. Dieser Platzraum wird durch die Aufteilung der Funktionen auf zwei getrennte Baukörper und die Einbeziehung von Wagners Postsparkassa als dritte Platzwand ermöglicht. Diese Lösung schien der Forderung des Programms nach einer flüssigen Durchführung des Verkehrs am ehesten zu entsprechen und war daher auch ausschlaggebend für die Preiszuerteilung.[427] Obwohl in der Aufrißgestaltung des Entwurfes von Schmid/Aichinger das Grundschema des Postsparkassengebäudes in der Proportionierung der Gesimse und Geschoße übernommen wird, bleibt aber die formale Durchgestaltung der Fassaden eher

427 Zit. Anm. 420.

vage und unbestimmt. Man war offensichtlich bemüht, sich nicht allzu genau festzulegen und die Details erst nachträglich dem jeweiligen Regime anzupassen (Abb. 189). Dieser Interpretation entsprechen auch die plakativ eingezeichneten Fahnen und Hoheitszeichen, die hier zum eigentlichen Ausdrucksträgers des Machtanspruches werden. Die formale Unsicherheit (bzw. Offenheit), den Ansprüchen der neuen Machthaber gerecht zu werden, bemühte man sich mittels des Erläuterungsberichts auszugleichen. So wird die Mißachtung der Wettbewerbsvorgaben durch eine Überschreitung des vorgegebenen Areals mit *„der Großzügigkeit nationalsozialistischer Baugesinnung"* begründet.[428]

Die beiden anderen preisgekrönten Projekte, die nicht von Wagnerschülern konzipiert waren, zeichneten sich bezeichnenderweise durch eine Zurücknahme der Monumentalität (indem die Platzdimension verringert wurde) und durch eine fehlende Bezugnahme auf das alte Postsparkassengebäude aus.[429] Vor allem die Preiszuerkennung an den Beitrag von Fidelius Schmid/Kurt Leschinger ist als Niederschlag einer noch nicht völligen Gleichschaltung, sondern eines latenten ästhetischen Pluralismus, wie er in der Ära des Ständestaates mit gewissen Einschränkungen noch möglich war, zu werten. Durch die Affinität seiner Bauten zu Lois Welzenbacher gehörte Fidelius Schmid zu den Vertretern einer gemäßigten österreichischen Moderne, die sich damals vor allem in den westlichen Bundesländern entwickelt hatte. Unter Vermeidung von Symmetrie und betonter Axialität ist sein Wettbewerbsentwurf vom Prinzip des rechten Winkels als Grundraster der Anlage geprägt, wobei der gesamte Baukomplex diagonal zur Dominikanerbastei gesetzt wird. Für das Gebäude der Generalpostdirektion wird noch einmal das Thema „Hochhaus" aufgegriffen, dessen Fassadengestaltung sich auf einen unprätentiösen Funktionalismus beschränkt (Abb. 190), konstruktiv wird eine Ständerbauweise in Eisenbeton vorgeschlagen.

428 Ebenda.

429 Jeweils einen 2. Preis erhielten die Projekte von J. Vytiska/J. Demetz und Fidelius Schmid/Kurt Leischinger

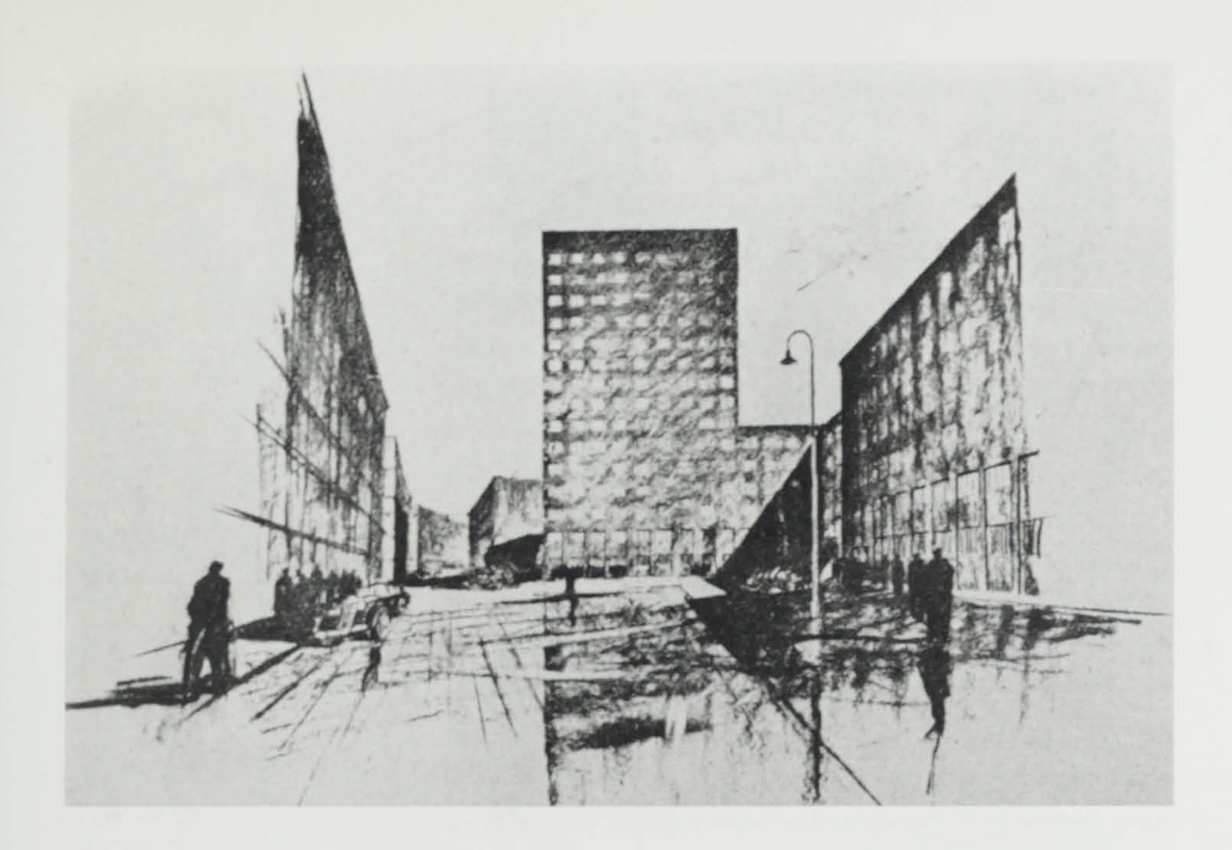


Abb. 190
Fidelius Schmid, Wettbewerbsentwurf Hauptpost, Perspektive (Bauwelt 1938)

Wie alle anderen Vorhaben, die in der ersten Euphorie des „Anschlusses" getätigt wurden, ist auch dieses Projekt nicht weiterverfolgt worden.

## Städtebauliche Entwürfe

In den späten dreißiger Jahren entwarf Perco für Berlin und Wien mehrere städtebauliche Projekte, die entweder für einen Wettbewerb oder in Auftrag für eine Behörde entstanden sind. Es handelte sich also um keine Phantasieentwürfe, sondern um konkrete Aufgabenstellungen, die bezeichnenderweise daher auch von den urbanistischen Vorstellungen der jeweiligen Machthaber geprägt sind.

*Konkurrenzentwurf zur städtebaulichen Ausgestaltung des Dr.-Dollfuß-Platzes, sog. RAVAG-Wettbewerb (WV 85) 1936*

Der zu Beginn des Jahres 1936 durchgeführte Ideenwettbewerb zur städtebaulichen Ausgestaltung des Dr.-Dollfuß-Platzes war eine von drei Konkurrenzen, die seitens der Z. V. A. Ö. mit Unterstützung der damaligen Rundfunkgesellschaft RAVAG ausgeschrieben wurden. Die beiden anderen Bewerbe befaßten sich mit dem Areal des Westbahnhofes bzw. den Gartenbaugründen; O. R. Salvisberg aus Zürich war jeweils als Einzeljuror vorgesehen.[430] Diese mit – zumindest indirekter – staatlicher Unterstützung durchgeführten Bewerbe waren als Beschäftigungsprogramm für die unter der wirtschaftlichen Krise besonders leidende Architektenschaft gedacht. Wie bereits im Zusammenhang mit der Konkurrenz für die Hauptpost erwähnt, reflektieren auch diese Konkurrenzen die Verlagerung des Planungsschwerpunktes vom sozialen Wohnbau zu urbanistisch-verkehrstechnischen Lösungen in der Baupolitik des Ständestaates.

Das Areal des Dr.-Dollfuß-Platzes (vormals Maximilian-Platz, heute Sigmund-Freud-Park) vor der Votivkirche war eine der neuralgischen Zonen, die im Zuge des Ringstraßenausbaus entstanden waren und deren Problematik bereits im Zusammenhang mit den Projekten rund um den Schmerling- bzw. Karlsplatz erörtert wurde. Die schlechte Einbindung der zwischen Gürtel und Innerer Stadt liegenden Bezirke führte vor allem an den Knickstellen der Ringstraße zu Problemzonen. Dieses Manko wurde im Bereich der Votivkirche noch durch weitere Unzulänglichkeiten verschärft. In verkehrstechnischer Hinsicht ging es vor allem auch um eine bessere Einbindung in das umliegende Straßennetz und die Entflechtung von Individualverkehr und Straßenbahn, die hier – infolge der Endstelle – einen relativ großen Raum für die Umkehrschleife benötigte. Ein weiterer Schwachpunkt war die Situierung der völlig frei stehenden Votivkirche nach streng axialsymmetrischen Prinzipien. Diese städtebauliche Situation, die sich an urbanistischen

430 Wr. Zeitung, 14. 3. 1936.

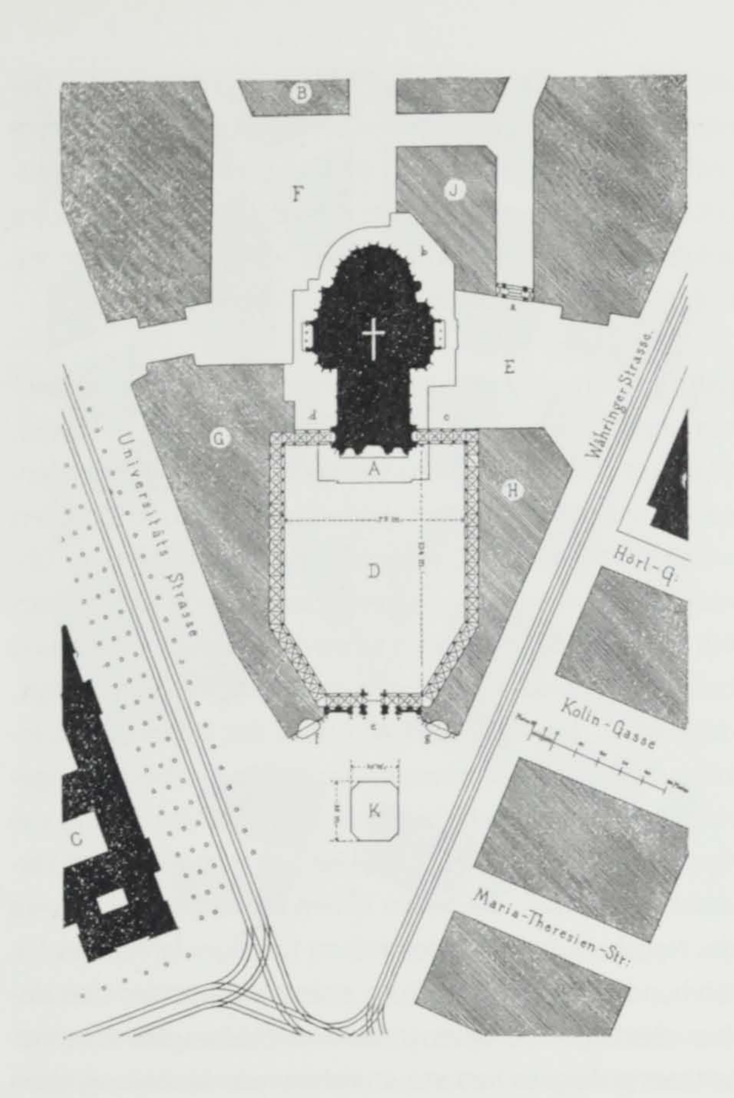



Abb. 191
C. Sitte, Projekt zur Umgestaltung des Votivkirchenplatzes 1889 (Sitte, 1889)

Kriterien – wie sie u. a. in Paris von Haussmann entwickelt worden waren – orientierte, wurde bereits seit der vergangenen Jahrhundertwende mit der gotisch-mittelalterlichen Formgebung der Kirche als unvereinbar empfunden. Insbesondere Camillo Sitte legte bereits 1889 ein städtebauliches Projekt vor, das eine Einbettung der Kirche in zwei asymmetrisch gesetzte kleinere Platzanlagen und einen atriumsartigen Ehrenhof zur Ringstraße zu vorsah, dem ein – damals noch nicht genau definiertes – Denkmal vorgesetzt sein sollte (Abb. 191).[431] Diese Überlegung Sittes zur Verbauung des die Kirche umgebenden Freiraumes übernahm Friedrich Ohmann in einer 1917 ausgearbeiteten Studie, die allerdings wieder von axialsymmetrischen Strukturen geprägt war und damit von Sittes malerisch-mittel-

431 Sitte 1972³, S. 157.

alterlichen Intentionen abging.[432] Die neu zu errichtenden Gebäude sollten nach den Plänen Ohmanns Universitätsinstitute und Museen sein. Wesentlich an dem Entwurf, der ja unmittelbar nach dem Tod des Kaisers entstanden war, war aber vor allem auch die grundsätzliche Idee, vor der Votivkirche ein Franz-Josef-Denkmal aufzustellen.

Diese von Sitte und Ohmann ausgearbeiteten Konzepte dienten letztlich als Grundlage der Ideenkonkurrenz von 1936. Während vordergründig eine bessere Einbindung des Straßennetzes und damit eine verkehrstechnische Lösung gefordert wurde – Überlegungen, die sowohl bei Sitte als auch bei Ohmann nicht im Vordergrund gestanden waren –, sollte zusätzlich auch die Errichtung eines Kaiserdenkmales in der Planung berücksichtigt werden. Neben dieser Franz Joseph-Nostalgie, die sich aus dem ideologischen Ansatz des Ständestaates erklärt, fällt als weitere Intention des Wettbewerbes die angestrebte architektonische Verdeutlichung der Verbindung von Kirche und Universität ins Auge. Hier griff man wieder auf Vorstellungen zurück, die bereits in den Planungen aus der Ära des Neoabsolutismus in den frühen fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts erwogen, im Zuge eines zunehmenden Liberalismus allerdings fallengelassen wurden.[433] Eine weitere bemerkenswerte Vorgabe forderte, im Rahmen der Verbauung einen Platz als *„Aufmarschgelände für militärische Anlässe"* freizuhalten.[434] Abgesehen von diesen inhaltlichen Vorgaben und einer geforderten Bauhöhe von 25 m ließ die – als reiner Ideenwettbewerb ausgeschriebene – Konkurrenz jedoch den Architekten viel Spielraum.

Perco hatte sich bereits als junger Architekt noch während des Ersten Weltkrieges, offensichtlich als Reaktion auf die Publikation des Ohmann-Entwurfes, mit dem Problem des Votivkirchenplatzes befaßt. Er begrüßte damals den Vorschlag der Aufstellung eines Kaiserdenkmales und schlug, ganz im Geiste des damaligen Neohistorismus, *„gotisierende Kolonnaden"* zur Strukturierung des Geländes vor.[435] Dementsprechend baut auch sein Konkurrenzentwurf von 1936 auf dem bereits von

432 DBZ 1918, S. 1 ff.

433 Siehe dazu Haiko, Die Universität als architektonisches Wahrzeichen, in: Vernunft als Institution, Geschichte und Zukunft der Universität, o. J., S. 12 ff.

434 O. Salvisberg, Städtebauliche Gestaltung des Dollfuß-Platzes, in: profil 1936, S. 327 ff.

435 Perco, undatierter Feldpostbrief an einen Zeitungsredakteur/N. P.

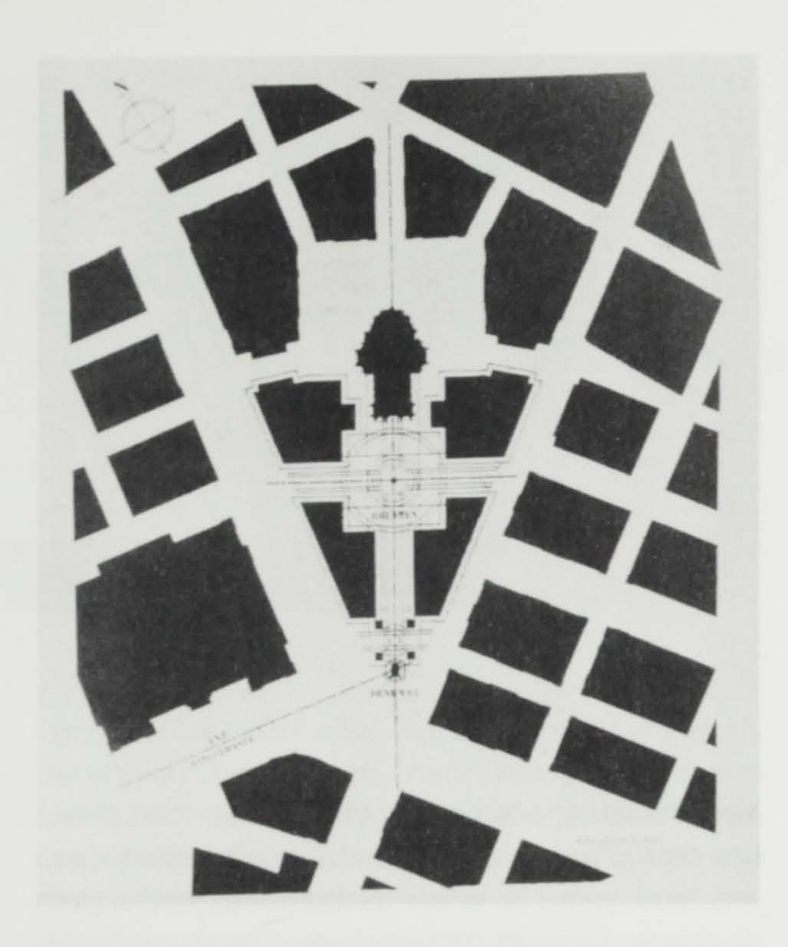


Abb. 192
Perco, Vorstudie für den Konkurrenzentwurf zur Ausgestaltung des Dr.-Dollfuß-Platzes, Lageplan, 1936 (Wr. St. u. L. A.)

Ohmann vorgeschlagenen axialsymmetrischen Schema auf, währenddem die angestrebte Dichte der Verbauung den Forderungen Camillo Sittes folgt (Abb. 192). Dem geforderten Aufmarschplatz wird dieses Konzept allerdings nicht gerecht. Für diesen Zweck hält der Architekt das Areal vor dem Rathaus für geeigneter.[436] Bestimmend für die Strukturierung des Raumes zur Ringstraße hin ist die von der Votivkirche vorgegebene Hauptachse, entlang der vier Baublocks streng symmetrisch gruppiert werden. Diese Anordnung nimmt einerseits Bezug auf die umliegenden Seitenstraßen und konstituiert andererseits entlang der Mittelachse eine Avenue, die sich unmittelbar vor der Kirche platzartig erweitert und an deren Ende – am Kreuzungspunkt mit der Ringstraße – das Franz-Josef-Denkmal situiert ist.

436 Brief Percos vom 9. 3. 1936 an Stadtrat Bittner/N. P.

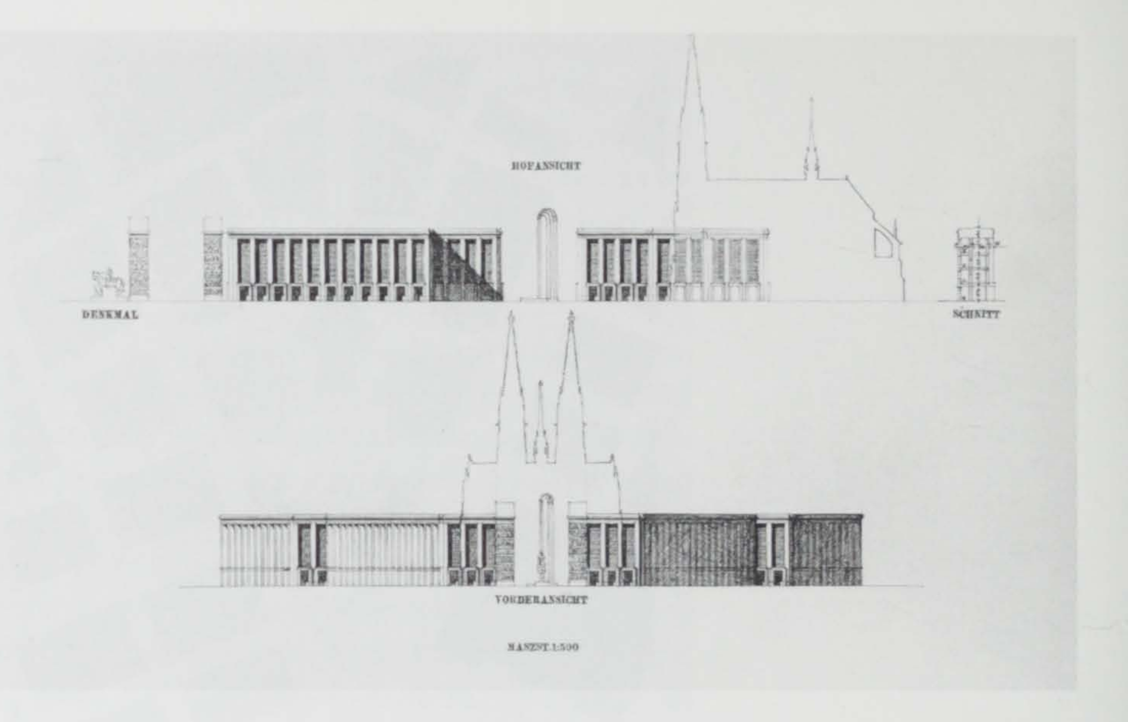



Abb. 193
Perco, Konkurrenzentwurf Dr.-Dollfuß-Platz, Aufriß (Wr. St. u. L. A.)

Die Gebäude, die überwiegend Universitätszwecken dienen bzw. der *Caritas* zur Verfügung gestellt werden sollten, waren von Perco formal in einem modernistisch angehauchten Klassizismus konzipiert, der auch die den Platz abschließenden Arkadengänge prägt (Abb. 193 u. Abb. 194). Es war dies der Formenkanon, den man damals von repräsentativen „Monumentalgebäuden" erwartete und dem sich die Architekten – im Gegensatz zu einer ephemeren Bauaufgabe wie z. B. den Ausstellungspavillon für Paris – verpflichtet fühlten. Um so mehr, als dieses Vokabular Percos eigenen Intentionen sehr nahe stand. Das Denkmal des Kaisers war als Reiterstatue konzipiert, foliiert von vier reliefierten Stelen mit Darstellungen aus der Geschichte Österreichs – ein Motiv, das Perco bereits bei mehreren Denkmalentwürfen angewandt hatte. Der Wettbewerbsbeitrag wurde bei der Prämierung nicht berücksichtigt. Insbesondere die weit vorgezogene Situierung des Monumentes in den Bereich der Ringstraße stieß auf herbe Kritik, denn sie hätte eine ungünstige Führung der Verkehrsströme um das Denkmal erfordert.

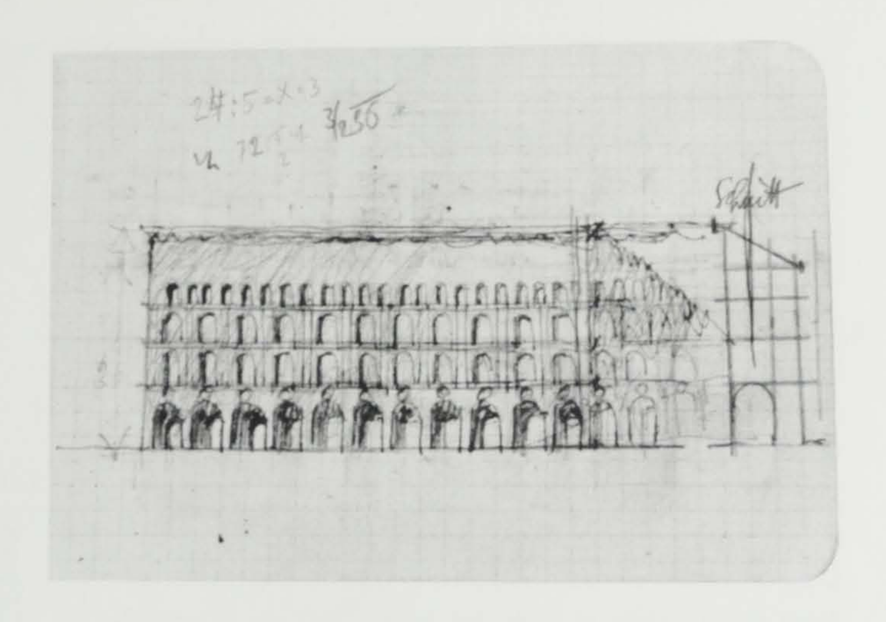



Abb. 194
Perco, Vorstudie zur Gestaltung des Dr.-Dollfuß-Platzes (Wr. St. u. L. A.)

Preisgekrönt wurde schließlich das Projekt von Theiss & Jaksch, das in weiten Bereichen dem Entwurf Percos nicht unähnlich war. Es zeichnete sich allerdings durch eine lockerere Verbauung zur Ringstraßenseite und eine bessere, nicht so exponierte Situierung des Denkmales aus.[437] Einer der wenigen Entwürfe, der von einer völlig asymmetrischen Anlage ausging, stammte von E. Böck. Das mit einem 3. Preis ausgezeichnete Projekt sah ein Bibliotheksgebäude an der Universitätsstraße vor, das mit gewissen Einschränkungen das heutige Neue Institutsgebäude antizipierte.

Insgesamt empfand man die Resultate des Bewerbes als nicht ganz zufriedenstellend – für eine Realisierung fehlte ohnedies das Geld –, vor allem wurde die Aufstellung des Kaisermonumentes an diesem Ort überwiegend als nicht ideal angesehen.[438] In der Folge kam es zu zwei weiteren Denkmalbewerben, die bereits im vorangegangenen Kapitel besprochen wurden (siehe WV 87 und WV 92).

437 Siehe dazu Schwalm-Theiss 1986, S. 109.
438 Salvisberg, zit. Anm. 434.

*Konkurrenzentwurf für die Universitätsstadt Berlin (WV 96) 1938 – Studien für das Wiener Messegelände (WV 98) 1938 – das Wiener Gauforum und die Wohnstadt Wien/Nord (WV 102) 1941*

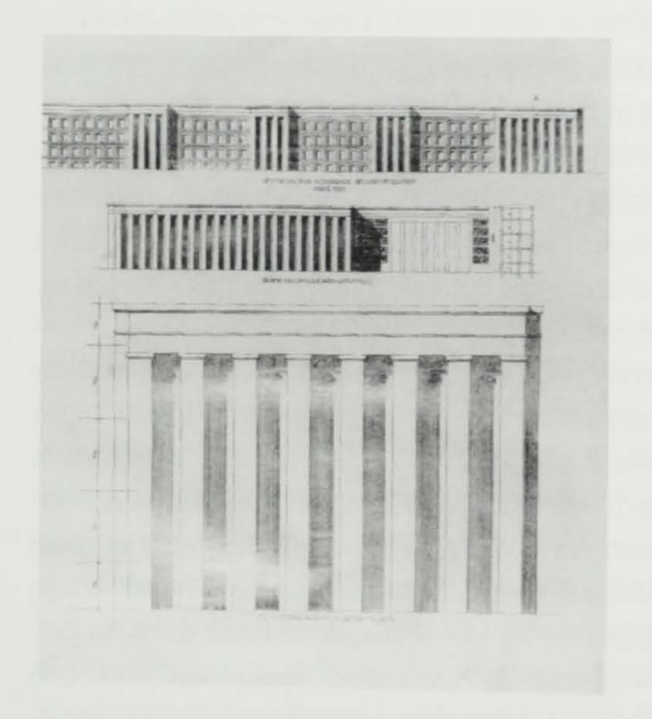
Diese letzte Gruppe von urbanistischen Projekten fällt bereits in die Ära des NS-Regimes und ist auch im Kontext mit der von den Nazis – zumindest propagandistisch – angestrebten Städtebaupolitik zu sehen. Ein Problem dieser letzten Entwürfe ist die äußerst unzulängliche Quellenlage, die einige nicht ganz unwesentliche Fragen offenläßt.

Die *Konkurrenz zur städtebaulichen Lösung der Hochschulstadt Berlin* wurde zu Ende des Jahres 1937 vom Generalbauinspektorat für Berlin ausgeschrieben. Im Rahmen des von Adolf Hitler und Albert Speer betriebenen Projektes des Ausbaus der alten preußischen Metropole zur Megalopolis *„Germania"* sollte entlang zweier gigantischer Stadtachsen die neue Reichshauptstadt entstehen. Während die Nord-Süd-Achse mit ihren hybriden Repräsentationsbauten eine gänzliche Neuplanung darstellte, folgte die West-Ost-Achse teilweise bereits bestehenden Straßenzügen (Unter den Linden – Heerstraße), die verbreitert und jeweils bis zum Autobahnring verlängert werden sollten. Als westlicher Abschluß dieser Achse (südlich des von Werner Mach anläßlich der Olympiade 1934–36 errichteten Reichssportfeldes) sollte eine neue Hochschulstadt errichtet werden. Vor allem unter Berücksichtigung von städtebaulichen Aspekten hätte deren Metaphorik sowohl *„westliches Einfahrtstor der Reichshauptstadt"* als auch *„repräsentative*[n] *Sitz der größten deutschen Geistesstätte"* vermitteln sollen.[439] Die funktionellen Erfordernisse eines modernen wissenschaftlichen Betriebes scheinen, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle in der Planung gespielt zu haben.

439 Bauwelt 1937, H. 8, S. 1095, u. DBZ 1937, S. 1094.

Abb. 195
Perco, Konkurrenzentwurf für eine städtebauliche Lösung der Hochschulstadt Berlin, Vogelperspektive, 1938 (Wr. St. u. L. A.)

Abb. 196
Perco, Hochschulstadt Berlin, Aufriss (Wr. St. u. L. A.)



Auf Basis eines von Albert Speer persönlich ausgearbeiteten Vorentwurfes – seit Jänner 1937 war er offiziell als *„Generalbauinspektor für die Neugestaltung der Reichshauptstadt"* zuständig – sollten im Rahmen dieser Konkurrenz Gebäudegruppen für vier Fakultäten, unter Einbeziehung der bereits im Bau befindlichen Wehrtechnischen Hochschule, ausgearbeitet werden. Der groß angekündigte Wettbewerb sollte sowohl propagandistisch Aufschwung und Baukonjunktur vermitteln, als auch als Probelauf zur Rekrutierung fähiger Architekten dienen. Nicht zuletzt deswegen wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, daß auch alle *„Deutschen im Ausland"* daran teilnehmen könnten.[440] Obwohl diese Konkurrenz noch in der Zeit vor dem März 1938 ausgeschrieben worden war, hatten nicht wenige der österreichischen Architekten (neben Perco u. a. Theiss & Jaksch und Leopold Bauer) keine Bedenken, sich zu beteiligen.[441] Dieser Umstand zeigt, daß der sog. „Anschluß" mental zum Teil bereits längst vollzogen und in welch geringem Ausmaß eine „österreichische" Identität, trotz aller politischen Bemühungen des Ständestaates, ausgeformt war.

Das *Konkurrenzprojekt von Perco* (WV 96 – Abb. 195, Abb. 196) zeigt, in ähnlicher Weise wie sein nahezu gleichzeitig entstandener Entwurf für die Wiener Hauptpost, wie schnell er sich von der seit den späten zwanziger Jahren zu beobachtenden Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen modernen Architektur abwandte um, sowohl strukturell als auch formal, auf ein überholtes klassisch-akademisches Instrumentarium zurückzugreifen. Die von Speer ausgearbeiteten Vorgaben, die sich ihrerseits an Vorbildern wie Haussmanns Parisplanungen oder der Ausstellungsarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts orientierten, verleiteten Perco zu einem barock-monumentalen Konzept, das seine Wurzeln in der frühen Wagnerschule nicht verleugnen konnte. Bestimmendes Element der Anlage ist die Hauptachse der Heerstraße, deren Knick durch die Kurvatur einer großen Exedra optisch verschleiert wird. Drei Straßenzüge verzweigen sich von dieser – als Gelenk fungierenden – Platzanlage aus nach Westen. Entlang diesem axialen Gerüst werden die Gebäudegruppen jeweils streng sym-

440 ZÖIAV 1937, H. 49/50, S. 332; siehe auch W. Durth, Deutsche Architekten, München 1992, S. 182 f., und W. Schäche, From Berlin to „Germania", in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 326 ff.

441 Bei Schwalm-Theiss 1986 (S. 115) als „international" angegeben.

metrisch gruppiert. In dieses Schema kommen, neben dem Motiv der Exedra, vor allem klassizierende Obelisken als Versatzstücke zum Einsatz, sowohl als Point de vue der Heerstraße als auch als verbindendes Element zwischen den Gebäudegruppen.

Die für Perco charakteristische Zwiespältigkeit, in seinen Entwürfen oft gegen die Intentionen der Ausschreibenden zu verstoßen, wird auch hier manifest. Gerade er, der in seinen Planungen eine ungemeine Sensibilität für eine vielschichtige Metaphorik im Vokabular einer pathetisch-gestischen Architektur entwickelt hatte – verwiesen sei auf die Eingangsanlage des *Engelsplatz-Hofes* –, formuliert bei seinem Entwurf das explizit geforderte Tormotiv nur sehr vage aus: Am äußersten westlichsten Punkt wird ein fast funktionalistisch anmutendes hochhausartiges Gebäude situiert. Wie die von den Nazis geforderte städtebauliche Pathetik auszusehen hatte, reflektieren Entwürfe wie der von Emil Fahrenkamp, der ein wuchtig megalomanes Triumphtor zum Einsatz brachte und aufgrund seines Beitrages zu einem weiteren engeren Wettbewerb eingeladen wurde. Eine letzte Reminiszenz an die Moderne im Rahmen dieser Konkurrenz stellte hingegen nur der Entwurf von Ludwig Hilbersheimer dar, der eine Serie von eleganten scheibenförmigen Baukörpern in eine Parklandschaft situierte.[442]

Da ab 1938 die Rüstungsindustrie bereits auf Hochtouren lief, wurde – wie die meisten anderen Bauprojekte auch – der Ausbau der Berliner Hochschulstadt schließlich zurückgestellt. Die Fragmente der seit 1937 in Bau befindlichen Wehrtechnischen Hochschule wurden gegen Kriegsende zerstört.[443]

Ähnlich wie in Berlin erhoffte man sich auch in Wien nach dem sog. „Anschluß" Österreichs im März 1938 eine Intensivierung der Bautätigkeit. Auch Perco, der seit der Fertigstellung des *Engelsplatz-Hofes* seit rund fünf Jahren keinerlei Auftrag erhalten hatte, erhoffte sich – wie viele andere auch – eine Verbesserung seiner persönlichen Situation durch das NS-Regime.

442 Siehe dazu I. B. White, National Socialism and Modernism, in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 258 ff.

443 Ebenda.

Die propagandistisch groß angekündigte Planung unzähliger Bauprojekte stellte nicht zuletzt für die Architekten eine Verlockung dar. Unkritisch und auch etwas naiv biederte sich Perco den neuen Machthabern an. So gelang es ihm zwar, die Aufnahme in die Reichskammer der Bildenden Künste durchzusetzen – die Grundvoraussetzung für die Ausübung des Berufes überhaupt –, gleichzeitig wurde jedoch sein Antrag auf Aufnahme in die NSDAP zurückgestellt und damit seine Chancen wieder erheblich eingeschränkt.[444] Politisch diskreditiert als ein Günstling der sozialdemokratischen Ära – hatte er doch eine der größten Wohnanlagen in alleiniger Verantwortung gebaut – und ohne den Anspruch, ein „Illegaler" gewesen zu sein, war er in den sich neu formierenden Institutionen und Machthierarchien nahezu chancenlos. Nach dem personellen Kahlschlag durch die Vertreibung politisch und rassisch nicht genehmer Professoren erhoffte er sich ein Lehramt und stellte zahlreiche Anträge, die jedoch alle abgewiesen wurden, auch eine Anstellung im Bereich der öffentlichen Planungstätigkeit konnte er nicht erreichen.[445]

In dieser Situation ging er im Juni 1938 im Auftrag des Amtes für Technik nach Berlin, um dort für zwei Monate im Büro des Architekten Ludwig Stigler an der Stadtplanung für Wien mitzuarbeiten. In Berlin wurde bereits gegen Ende 1937 im Mitarbeiterstab von Albert Speer an Ausbauplänen für Wien gearbeitet, die aber offiziell nicht abgesegnet waren. Als nach dem „Anschluß" diese „Ideen aus dem Altreich" in Wien bekannt wurden, stießen sie wegen ihrer Megalomanie und Unkenntnis der örtlichen Verhältnisse auf großen Widerstand.[446] Es wurden daher Gegenprojekte seitens des Wiener Stadtbauamtes ausgearbeitet, die auch späterhin weitgehend die Basis für alle weiteren Pläne bildeten. Wie die erhaltenen Unterlagen von Perco zeigen, gingen aber in Berlin, trotz der Initiative seitens der Wiener Stellen, auch nach dem März 1938 die Planungsarbeiten für Wien weiter – ein Umstand, der symptomatisch war für die konkurrierenden und schlecht koordinierten Institutionen der NS-Ära. Die näheren Hintergründe, wie Perco zu diesem Auftrag kam, sind nicht bekannt. Seine Tätigkeit dort dürfte aber

444 Perco, Beschwerde vom 30. 4. 1938 an Gauleiter Bürckel. In dem Schreiben beklagt sich Perco, daß er bis dahin noch keine Bestätigung seiner Parteimitgliedschaft erhalten hat und er sich daher an Projekten, die von der Partei ausgeschrieben werden, nicht beteiligen könne./N. P. Ermittlungsbericht der Gauleitung Wien vom 4. 1. 1942. – Percos Ansuchen um Parteimitgliedschaft wurde von der zuständigen Ortsgruppe abgelehnt, da er *„keinerlei Verdienste um die Bewegung während der Verbotszeit"* nachzuweisen hatte und er wegen seiner *„Meckereien"* und seiner ungeklärten politischen Einstellung als unzuverlässig galt./Gauakt Perco Nr. 24 81 92/A. d. R.

445 Perco, Brief vom 10. 5. 1938 an den Vizebürgermeister, Brief vom 30. 5. 1938 an das Reichsbauamt, Brief vom 9. 6. 1938 an die Gemeindeverwaltung/N. P.; Stadtbaudirektor F. Musil, Brief vom 25. 7. 1938 an den Vizebürgermeister/ Wr. St. u. L. A./MA 350/ A 1/Kart. 8/2173/1939.

446 Ein Großteil dieser Pläne wurde von Architekt Pöcher, einem Mitarbeiter des Privatbüros von Albert Speer, ausgearbeitet – siehe dazu K. Steiner, Planungen für Wien in der NS-Zeit, in: Wien 1938 (Kat.) ,Wien 1988, S.

überwiegend die eines ausführender Zeichners und nicht die eines eigenständigen Entwerfers gewesen sein.[447]

Im Rahmen dieser Tätigkeit war er vor allem mit einem *Projekt für den Ausbau des Wiener Messegeländes* (WV 98) befaßt; die Gestaltung des zentralen Bereiches rund um Messeturm und Eingang war jedoch eine der wenigen Aufgaben, die er, nach eigener Aussage, selbständig ausarbeiten durfte.[448]

Die Notwendigkeit einer Neugestaltung des Messegeländes im Prater war bereits nach dem Brand der Rotunde im September 1937 aktuell geworden. Im Rahmen des zu Beginn des folgenden Jahres ausgeschriebenen öffentlichen Wettbewerbes, einer der letzten der Ära des Ständestaates, hatte sich Perco bereits mit dieser Aufgabenstellung befaßt (siehe WV 95), die Entwürfe für diesen Bewerb sind jedoch nicht erhalten. Nach dem „Anschluß" stellte im Zusammenhang mit der Neugestaltung der Leopoldstadt, deren Geschichte als überwiegend von Juden bewohnter Bezirk ausradiert werden sollte, der Ausbau des Messegeländes (als Teil der zu planenden Monumentalanlagen an der Donau) einen der Schwerpunkte der NS-Projekte für Wien dar. Sowohl die Auslöschung der Wiener Juden als auch der wirtschaftliche Aspekt einer schrittweisen Kolonialisierung des Ostens, in deren Rahmen Wien einen Ausgangspunkt darstellte, sollte jedoch vordergründig mit einem positiven städtebaulichen Aspekt unter dem Schlagwort „Wien an der Donau" verbrämt werden.[449] Ein wesentliches Kriterium dieser Verlagerung des urbanistischen Schwerpunktes war, im Sinne des „Achsenwahns" der NS-Architektur, die axiale Entwicklung zur Donau hin, die von den Straßenzügen des verlängerten Schottenrings und der Lasallestraße – Praterstraße konstituiert werden sollte.[450] Eine Voraussetzung, der auch die Entwürfe Percos Rechnung tragen.

Eine erhaltene Studie aus der Zeit der Berliner Planungstätigkeit von Perco geht von der Voraussetzung aus, das bereits bestehende Messegelände bis zur Donau, die hier zu einem Hafenbecken erweitert wird, auszudehnen. Die Lage am Fluß

431 ff.; diese frühen inoffiziellen Planungen von Pöcher bestätigt auch Weihsmann (Bauen unterm Hakenkreuz, Wien 1998), S. 1022 ff.

447 Perco, Brief vom 21. 8. 1938 an die Wr. Gauleitung der NSDAP/N. P.

448 Perco, Brief vom 25. 8. 1938 an den Stadtbaudirektor Musil/N. P.

449 Bauwelt 1938, H. 47, S. 1095.

450 K. Steiner, Wien an der Donau, in: Umbau, Wien 1985, S. 105 ff.

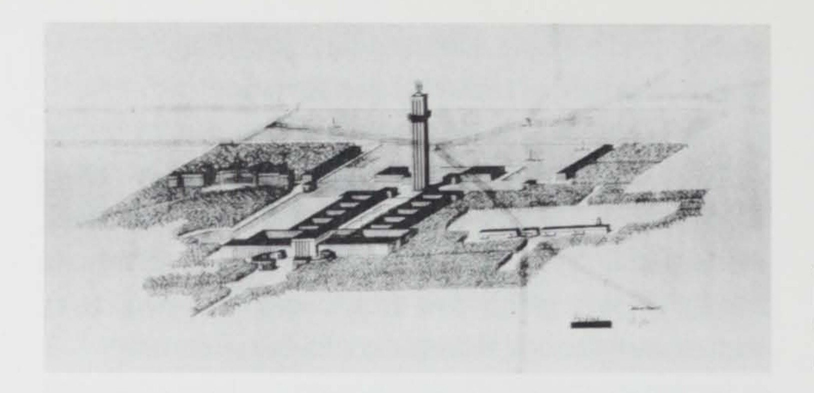


Abb. 197
Perco, Entwurfsskizze für das Wiener Messegelände, 1938 (Wr. St. u. L. A.)

wird so zu einem bestimmenden Element der monumental angelegten Anlage (Abb. 197). Ein weiterer wesentlicher Punkt des Entwurfes ist die bereits erwähnte axiale Entwicklung: Entlang einer senkrecht zur Donau liegenden Hauptachse werden die Gebäudegruppen streng symmetrisch situiert. Diesem Schema wird auch das in die Anlage integrierte Hafenbecken untergeordnet, das seitlich von zwei langgestreckten Gebäuden abgeschlossen wird.

Einer der architektonischen Schwerpunkte ist die breitgelagerte Eingangshalle mit einem vorgesetzten Portikus, die von einem Vorplatz, der von zwei Exedren abgeschlossen wird, zu betreten ist; ihre Situierung entspricht ungefähr dem heutigen Südportal des Messegeländes. Dahinter kommen die Gebäudegruppen der Messehallen zu liegen, deren Hofabfolge sichtlich vom Schema der Wiener Wohnhausanlagen beeinflußt ist. Die bestehende Trabrennanlage im Südosten wird in den Komplex einbezogen, während im Nordwesten ein halbrunder Bau mit radialförmig angeordneten Annexen den Übergang zur großen Achse Reichsbrücke – Lasallestraße bildet. Die visuelle Hervorhebung des Messegeländes erfolgt durch den Messeturm, dessen doppeldeutige Semantik sowohl Wahrzeichen des neuen „Wien an der Donau" als auch die Funktion eines Leuchtturms mit einschließt.

Es ist nicht geklärt, wieweit das Konzept, Messegelände und Hafenanlage zu vereinen, höheren Orts für die Stadtplanung von Wien gefordert wurde oder ob es auf Perco selbst zurück-



Abb. 198
A. Speer, Turm des deutschen Ausstellungspavillons der Pariser Weltausstellung 1937 (Zevi 1955[3])

geht. Festzuhalten ist, daß die alten Topoi seiner Akademieentwürfe: „Idealstadt" – „Fluß" – „Turm", die nicht zuletzt auch in gewisser Weise beim *Engelsplatz-Hof* eine Rolle spielen, hier wieder bestimmend werden und nur oberflächlich dem NS-Formenkanon angelehnt sind. Die formale Anpassung wird vor allem bei Details wie dem Messeturm deutlich, der mit seinen vertikalisierenden Pilastern ganz offensichtlich ein Zitat von Albert Speers Turm des Deutschen Pavillons für die Pariser Weltausstellung von 1937 ist (Abb. 198).

Während jedoch in Berlin noch im großen Stil geplant wurde, wurde zur selben Zeit in Wien ein ungleich bescheideneres Provisorium von Alexander Popp (gemeinsam mit Kutschera und

Ubl) ausgearbeitet, das auch 1938/39 zur Realisation kam.[451] Wieweit es – wenn überhaupt – eine Koordination zwischen den Wiener und Berliner Planungsstellen gab, ist angesichts der schlechten Quellenlage schwer nachzuvollziehen. Tatsächlich sind gewisse Übereinstimmungen bei der von Perco angefertigten Berliner Studie mit dem realisierten Messegelände festzustellen.[452]

Nach rund zwei Monaten Tätigkeit in Berlin kehrt Perco im August 1938 nach Wien zurück. Neuerlich schreibt er Bettelbriefe und Bewerbungsschreiben, die jedoch abermals abgewiesen werden; einzig der Kreis der ehemaligen Wagnerschüler, von denen sich einige in der Zwischenzeit mit dem NS-Regime recht gut arrangiert hatten, zeigt eine gewisse Solidarität und bietet ihm ein Mindestmaß an Unterstützung. Marcel Kammerer, der seinerzeit noch die goldene Ära der frühen Wiener Moderne mitgeprägt hatte und jetzt die Stelle eines Landesleiters für Bildende Künste des Gaus Wien innehat, beschreibt Perco in einem (allerdings erfolglosen) Empfehlungsschreiben als *„einen der bedeutendsten Architekten der älteren Generation".*[453] Schließlich nimmt ihn Franz Kaym in sein – zu diesem Zeitpunkt gut ausgelastetes – Büro als Zeichner auf, wo er überwiegend mit Planungen für die Rüstungsindustrie befaßt ist.[454] Kaym und Perco kannten einander sowohl von ihrer Akademiezeit als auch von ihrer gemeinsamen Tätigkeit im Baubüro Hubert Gessners und waren stets freundschaftlich verbunden geblieben.

Im Mai 1941 wechselte Perco unter ungeklärten Umständen in das Baureferat des Reichsleiters Baldur v. Schirach, das von Hanns Dustmann geleitet wurde. Möglicherweise ist Perco bereits während seiner Berliner Tätigkeit mit Dustmann in Kontakt gekommen und hat dort als ausgezeichneter Zeichner auf sich aufmerksam gemacht. Dustmann, anfänglich Chefzeichner bei Gropius, gehörte durch seine Position als „Reichsarchitekt der Hitlerjugend", zu der er durch seine Verwandtschaft mit dem Reichsjugendführer Schirach gelangt war, und seiner Mitarbeit im Büro von Speer zum engeren Kreis der einflußrei-

451 Ostmark Bau-Zeitung (vormals ÖBZ), 1939, S. 321 f.

452 Siehe dazu auch Weihsmann 1998, S. 1025 f.

453 Empfehlungsschreiben der Landesleitung für Bildende Künste des Gaus Wien vom 16. 11. 1938, unterzeichnet von Marcel Kammerer/N. P.

454 Über die Tätigkeit Percos im Büro von Kaym gibt ein Brief Percos vom 29. 2. 1940 (N. P.) Auskunft. Perco selbst bezeichnet den Rüstungsbetrieb, für den er als Planverfasser mitgearbeitet hat, als „Ostmarkwerke", diese wurden allerdings erst ab 1941 ausgebaut. Es scheint sich vielmehr um die *Amme-Luther Werke* in Liesing gehandelt haben, die 1908 von Hubert Gessner errichtet wurden und in der fraglichen Zeit vom Büro Kayms ausgebaut wurden (siehe Weihsmann 1998, S. 1054).

chen Architekten des NS-Systems. Nach der Bestellung Schirachs zum Reichsstatthalter von Wien im Juli 1940 richtete sich dessen Ehrgeiz darauf, die ursprünglichen Ausbaupläne für Wien, die unmittelbar nach dem „Anschluß" euphorisch in Angriff genommen worden waren, wiederaufzunehmen. Im Herbst 1938 war Wien zwar nach der Einverleibung zahlreicher umliegender niederösterreichischer Gemeinden zu „Groß-Wien" erklärt worden, alle weiteren Planungen waren jedoch zum Erliegen gekommen.[455] Schirach holte sich zur Umsetzung dieser Pläne seinen Schwager Hanns Dustmann nach Wien, der neben seinem Berliner Büro hier ein Baureferat führte, wo ohne Billigung der obersten Berliner Behörden und ohne Koordination mit den kommunalen Wiener Planungsstellen an ehrgeizigen Ausbauplänen für Wien gearbeitet wurde. Die Bezeichnung des Büros als *„Privatrennstall Dustmanns in der Prinz Eugen-Straße"* ist kennzeichnend für diese kaum einzuordnende Dienststelle.[456]

Auch die Einstellung Percos, der zu diesem Zeitpunkt durch sein unangepaßtes Verhalten bereits in erhebliche Schwierigkeiten mit den NS-Behörden geraten war, paßt in das Bild einer gewissen Sonderstellung des Wiener Baureferates.[457] Perco ist dort u. a. mit der Bestandsaufnahme denkmalgeschützter Bauten im Rahmen des Luftschutzes, der neuerlichen Projektierung eines Postgebäudes,[458] vor allem aber mit Stadtplanung befaßt. Die Bezahlung mit 1.000 RM monatlich ist ausgezeichnet (rund das Zehnfache eines Arbeitergehaltes), und man scheint mit seiner Arbeit sehr zufrieden zu sein.[459]

Aus dieser Periode hat sich ein *städtebauliche Studie* Percos (WV 102 – Abb. 199) erhalten, die sich mit der Errichtung eines *Gauforums* jenseits der Donau und der Anlage der sog. *Wohnstadt Nord* befaßt. Grundsätzlich war die Errichtung von Gauforen, die einem bestimmten Grundschema zu folgen hatten, für alle Städte des Großdeutschen Reiches vorgesehen. Bereits die frühen Planungen von 1937/38 hatten sich mit diesem Thema befaßt. Ebenso war die Erweiterung der Stadtrandsiedlungen bereits in der Ära Bürckel vage in Angriff ge-

455 Pläne für ein „Groß-Wien" wurden bereits im Rahmen des Wettbewerbes für einen Generalregulierungsplan von 1892/93 ausgearbeitet und auch in der Zwischenkriegszeit, vor allem in der Ära des sog. „Ständestaates", immer wieder in Angriff genommen. Siehe dazu Weihsmann 1998, S. 1064/Anm. 7.

456 Zitiert nach Steiner 1985, S. 120 – die Räumlichkeiten des Büros befanden sich im Palais Rothschild.

457 Perco wurde im Frühjahr 1941 u. a. durch mysteriöse Hausdurchsuchungen und der Androhung der Einberufung an die Ostfront schikaniert (Durchsuchungsbericht vom 21. 4. 1941 und Vorladung zum Wehrkommando vom 28. 4. 1941/N. P.).

458 Siehe Anm. 426.

459 Brief des Baureferates des Reichsleiters v. Schirach (gez. Hirzel) an Perco vom 14. 10. 1941/N. P. – neben einer nicht unerheblichen Gehaltserhöhung wird ihm mitgeteilt, daß „[...] *in Zukunft an Ihre Mitarbeit noch höhere Ansprüche gestellt werden müssen"*.



nommen worden und wurde nun im Büro des Baureferates von Dustmann weitergeführt. Nördlich der Donau sollte das riesige Siedlungsgebiet der Wohnstadt Nord für rund 140.000 Bewohner zu liegen kommen, im Süden war das Gegenstück der Wohnstadt Süd für bis zu 80.000 Bewohner vorgesehen.[460] Die Skizze Percos scheint im Rahmen dieser Planungen eine Variante der „Führervorlagen" gewesen zu sein, an denen seit 1940/41 gearbeitet wurde.[461]

In Percos Studie kommt, ähnlich wie bei einer älteren, bereits im Februar 1941 entstandenen Fassung (Abb. 200), das Partei- und Verwaltungsviertel, das sog. Gauforum, zwischen den beiden bereits erläuterten Hauptachsen zu liegen. Eine Positionierung, die ungefähr der Lage der heutigen UNO-City entspricht. Im Gegensatz zum älteren Entwurf geht die Studie Percos jedoch von einer viel stärkeren baulichen Aufgliederung des Repräsentations- und Verwaltungsbereiches aus. In seiner hier-

Abb. 199
Perco, Städtebauliche Studie für ein Wiener Gauforum und die Wohnstadt Nord in Floridsdorf, 1941 (Wr. St. u. L. A.)

460 Siehe dazu Weihsmann 1998, S. 1030 f.

461 Siehe dazu Steiner 1985, S. 116. Auf diese im Büro von Dustmann ausgearbeiteten Führervorlagen berief sich Schirach ausdrücklich in einer Ansprache anläßlich einer Kundgebung vom April 1941, wo er eine neue Gesamtplanung für Wien ankündigte (Rebhann, Wien 1995, S. 152).

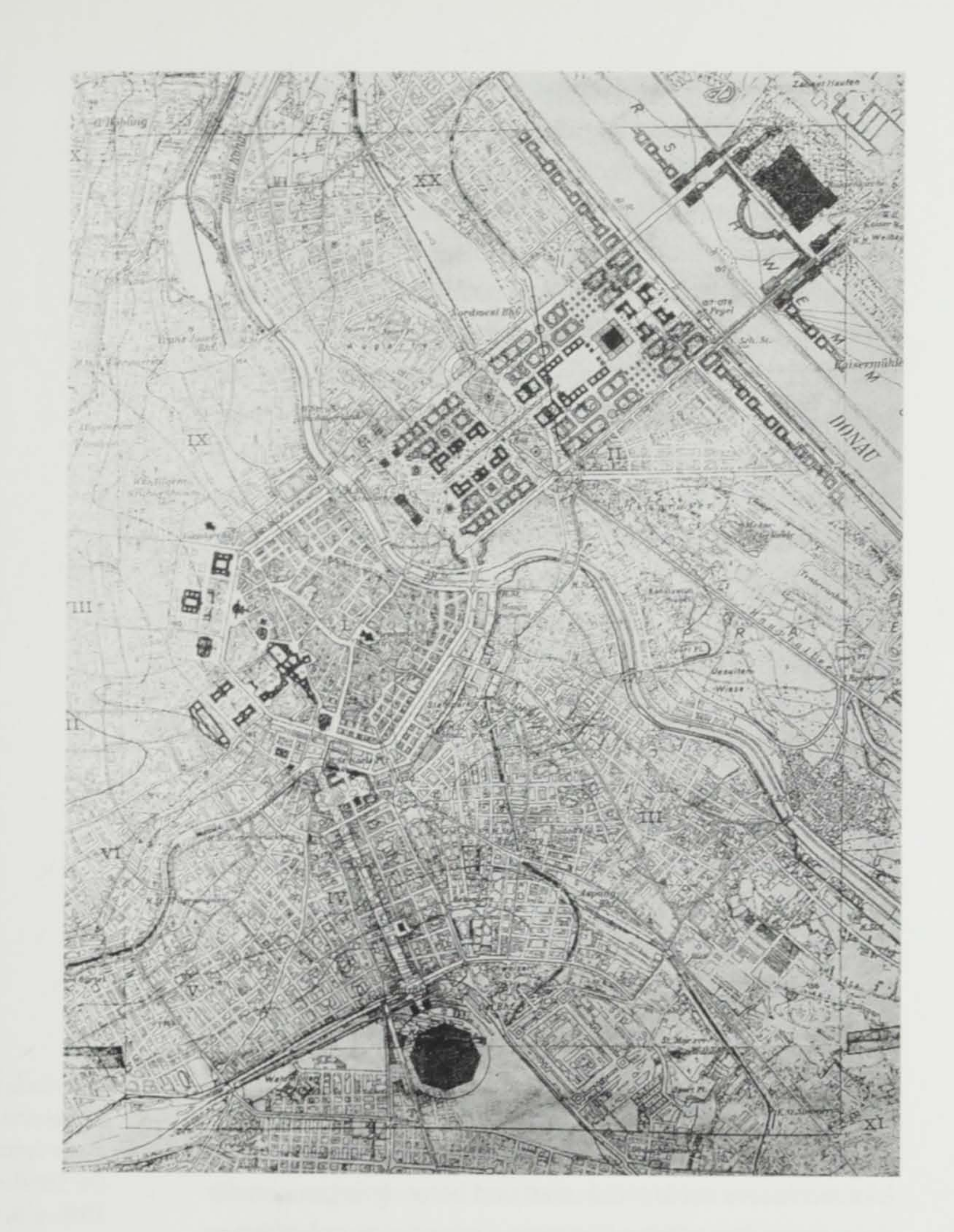



Abb. 200
H. Dustmann (Büro),
Führervorlage, Wien-Donauachse
und Zentralbahnhof, 1941
(Steiner 1985)

archischen Bedeutung wird das Gauforum noch besonders durch seine Insellage hervorgehoben, indem es zwischen dem Hauptstrom und der Krümmung der Alten Donau situiert wird. Dieses Konzept einer *„Baldur-v.-Schirach-Insel"* ist zweifellos als Ausfluß des Selbstdarstellungsbedürfnisses des Reichsstatthalters zu sehen und dürfte mit ein Grund für die äußerst ablehnende Haltung in Berlin gewesen sein. Die projektierte *Wohnstadt Nord* nimmt dahingegen jedoch keinerlei Bezug auf das Gauforum. Das monumentalisierende Achsensystem bricht auf der Höhe der Alten Donau ab, die Funktionshierarchie wird so durch urbanistische Strukturen extrem verdeutlicht. Statt dessen ist die gesamte Wohnstadt, die in etwa das Gebiet zwischen Jedlesee und Stadlau umfaßt, in konzentrischen Kreisen um ein auf der Höhe von Leopoldau befindliches Zentrum angeordnet.

Im Zusammenhang mit der des öfteren diskutierten Problematik, wieweit eine gewisse Affinität zwischen heutigen urbanistischen Lösungen und Projekten aus der NS-Zeit besteht – ein Umstand, der insbesondere die Positionierung der UNO-City betrifft –,[462] fällt in der Studie von Perco zusätzlich noch die Einführung einer dritten südlichen Hauptachse auf, die ungefähr der heutigen Führung Südosttangente – Praterbrücke entspricht. Trotz dieser Parallelitäten muß es jedoch zweifelhaft bleiben, ob diese Projekte unmittelbar als Vorbilder für spätere Planungen gedient haben. Ausbaupläne für das nördliche Donauufer wurden bereits in den letzten Jahrzehnten der Monarchie sehr konkret diskutiert und boten Ansatzpunkte für die meisten der späteren Konzepte. Einige der grundsätzlichen Aspekte wurden bereits im Rahmen des Wettbewerbes für einen *Generalregulierungsplan für Wien* von 1893 ausgearbeitet. Insbesondere die Beiträge von Otto Wagner und Eugen Faßbender sahen für die zukünftige Entwicklung der Stadt den Einbezug des Gebietes nördlich der Donau vor. Während Wagner dem linken Stromufer die gebührende Bedeutung unter dem Aspekt Wiens als Welthandelsstadt zuordnete, entwickelte Faßbender bereits die Grundstruktur des Achsensystems, auf dem die meisten späteren Projekte aufbauten.[463]

462 Siehe dazu vor allem die Artikelreihe „Das Dunstmann-Syndrom" (sic) in: Der Standard, 24. bis 27. 1. 1990, u. a. mit Beiträgen von W. Holzbauer, R. Rainer u. H. Swoboda.

463 Siehe dazu O. Wagner, Erläuterungsbericht zum Generalregulierungsplan von 1893, in: Graf 1985, S. 121, und Schriftenreihe des Instituts für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Bd. 4 (Hg. R. Wurzer), Wien 1967, S. 20 f.

Weitere wesentliche Kriterien wurden von Otto Wagner neuerlich in seiner Studie *„Die Großstadt"* von 1911 entwickelt.[464] Das hier entwickelte System von Zonen, die in konzentrischen Kreisen angeordnet sind, wurde von Perco in modifizierter Form bei der Strukturierung der Wohnstadt Nord angewendet. Noch zur Zeit des Ersten Weltkrieges konzipierten Leopold Bauer und Stadtbaudirektor Goldemund, in Hinblick auf den zukünftigen Ausbau der Wasserstraßen, in der Achse der damaligen Kronprinz-Rudolf-Brücke (der späteren Reichsbrücke) am linken Donauufer eine als Wahrzeichen wirkende monumentale Hafenanlage. Daneben sollte in diesem neuen Donaustadtteil eine Ansiedlung von einer Million Menschen geschaffen werden.[465] Dementsprechend sind auch die NS-Planungen – bei aller Problematik – in einer gewissen Kontinuität zu diesen Entwürfen zu sehen.

Auf die mehrfachen Unzulänglichkeiten dieser im Büro von Dustmann entwickelten „Führervorlagen" wies bereits K. Steiner hin. Man setzte sich über die Erfordernisse des Hochwasserschutzes unbekümmert hinweg, und auch die ideologischen Aspekte von propagierter Volksverbundenheit und Heimatschutz wurden weitgehend negiert, indem die Struktur der alten dörflichen Ortskerne überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurde.[466]

Die ehrgeizigen Wienplanungen Schirachs und seines Schwagers Dustmanns hatten jedoch, auch wenn der Krieg einen anderen Verlauf genommen hätte, keine Chance auf Realisierung. Hitlers Abneigung gegen Wien stellte sich gegen alle – und wenn auch nur auf dem Papier geplanten – Projekte. Bereits 1940 teilte Speer in einem internen Schreiben den Wiener Stellen Hitlers Mißfallen über die Publikation eines Generalbebauungsplanes mit.[467] Wien schien schließlich nicht einmal unter den 23 amtlich festgelegten „Neugestaltungsstädten" (darunter Graz, Linz, Innsbruck und Salzburg) auf. Nachdem schließlich alle Planungstätigkeit von Hitler untersagt worden war, wurde das Wiener Büro Dustmanns Ende 1942 aufgelöst.[468]

464 Otto Wagner, Die Großstadt, 1911, in: Graf 1985, S. 640 ff.

465 Siehe dazu W. Mayer, Städtebau der Jahrhundertwende, Wien 1990.

466 Steiner 1985, S. 116 u. 120.

467 Speer, Brief an Gauleiter Bürckel vom 15. 4. 1940/ A. d. R./Bürckel/Kart. 117/232.

468 Siehe dazu Tabor 1988, S. 421 ff.

Perco jedoch geriet bereits vor der Auflösung des Büros, infolge seines zwiespältigen Verhaltens, in immer größere Schwierigkeiten. Sein übersteigertes Selbstbewußtsein läßt ihn zu einem *„Stänkerer"* und *„Querulanten"* werden.[469] In einem totalen Verkennen der realen Gegebenheiten eines totalitären Systems wagt er es, öffentlich heftige Kritik zu üben. Er macht laut geäußerte abschätzige Bemerkungen über die NS-Architektur, die er *„Eunuchenstil"* nennt. Gleichzeitig verleiht er anläßlich der zu Ende des Jahres 1941 veranstalteten Propagandaausstellung *„Das Sowjetparadies"*, die die Bevölkerung negativ gegenüber dem neuen Kriegsgegner beeinflussen soll, ganz unverhohlen seiner Bewunderung der sowjetischen Architektur Ausdruck.[470] Solche und andere Äußerungen dienen als Vorwand für seine Entlassung wegen *„politischer Unzuverlässigkeit"*. Der eigentliche Grund könnte jedoch in dem Umstand zu sehen sein, daß er es ablehnte, diverse Korruptionsaffären des Büros mit seinem Namen zu decken.[471] Am 23. 1. 1942 wurde die fristlose Entlassung ausgesprochen; psychisch bereits in einer höchst prekären Verfassung, wendet er sich vergeblich brieflich an Dustmann, der zwischen seinen beiden Büros in Berlin und Wien hin und her pendelte. Eine versuchte Anstellung bei einem Betrieb für Flugmotorenwerke (wahrscheinlich die „Ostmarkwerke" in Wiener Neudorf) scheitert. Der völlig vereinsamte und unverheiratet gebliebene Mann stirbt am 31. Jänner unter ungeklärten Umständen an einer Leuchtgasvergiftung – offiziell gilt ein Unfall als Todesursache, intern wird Selbstmord angegeben.[472]

469 Kaym 1942, S. 29.

470 Gedächtnisprotokoll von Gabriele Pedroni (der Schwester Percos) vom 13. 2. 1942/N. P. Die Ausstellung „Sowjetparadies" fand im Dezember 1941 im Wiener Messepalast statt.

471 Ebenda und Bericht des Baureferates vom 23. 1. 1942/GESTAPO Akt Perco/ 24 81 92/A. d. R. 472 Aktenvermerk vom 12. 2. 1942/GESTAPO Akt Perco/24 81 92/A. d. R.

472 Aktenvermerk vom 12. 2. 1942/GESTAPO Akt Perco/24 81 92/A. d. R.

## Schlußbetrachtung

Rudolf Perco gehörte einer Generation von Architekten an, die knapp vor dem Ersten Weltkrieg ins Berufsleben trat und noch kaum Zeit gefunden hatte, sich zu etablieren und soziale Kontakte zu knüpfen. Als Absolvent der Meisterklasse Otto Wagners schon während des Studiums mit Preisen und Auszeichnungen verwöhnt, konnte er sich einer Elite zugehörig wähnen, der das große Gebiet der Donaumonarchie als Betätigungsfeld offen schien. Zusätzlich ging seine Begabung und Kreativität über den unmittelbaren Bereich der Architektur weit hinaus und stieß auch in das Gebiet der Graphik und Bildhauerei vor. Otto Wagners schicksalschweres Lob: *„In Ihnen steckt ein monumentales Empfinden, nicht umsonst machte ich Sie schon frühzeitig mit Palladio vertraut* […]"[473] ist in gewisser Weise auch schon Charakterisierung und Einordnung von Persönlichkeit und Œuvre des Architekten mit all ihren tragischen Konsequenzen. Sollte doch ebendiese von Wagner als höchste Qualifikation ästimierte Eigenschaft sich später als unzeitgemäßes Hindernis für seinen beruflichen Werdegang erweisen. Sein Schicksal in der Tragik seines Lebenslaufes kann geradezu als Paradigma der sogenannten „verlorenen Generation" interpretiert werden.

Aus dem Blickwinkel einer evolutionistisch aufgefaßten Architekturgeschichte ist Rudolf Perco und seinem Werk zweifellos nur wenig Relevanz zuzusprechen. Im Rahmen des gängigen Klischees einer sich kontinuierlich entwickelnden Moderne ist Perco als Architekt durchaus nicht als *„Pioneer of the Modern Movement"* im Sinne von Pevsner anzusehen.[474] Er hat keine Schule geprägt, und seine Bauten und Entwürfe haben keinerlei Vorbildcharakter. Ein weiterer Umstand ist auch die geringe Anzahl seiner realisierten Projekte – ein Schicksal, das er allerdings mit vielen seiner Zeitgenossen teilt. Nur sieben ausgeführte Bauten, auch wenn darunter eine der größten Wohnhausanlagen Wiens fällt, in einer mehr als dreißig Jahre

473 O. Wagner, undatierter Brief an R. Perco/N. P.

474 N. Pevsner, The Anti-rationalists, New York/London 1973, S. 1.

währenden Tätigkeit sind eine traurige Bilanz. Sein eigentliches Vermächtnis ist eine Unzahl von Konkurrenzentwürfen und Studien – „Papierarchitektur" –, die aber in ihrer manchmal ungezügelten Phantastik vielleicht um so mehr Zeitgeist und künstlerische Tendenzen reflektieren und nicht zuletzt auch in dem Kontext der expressionistisch-utopistischen Architektur dieser Jahre stehen.

Generell ist das Phänomen Rudolf Perco nur vor dem Hintergrund der spezifischen soziokulturellen Situation des Architekturgeschehens im Wiener Umfeld zu sehen. Seine Tätigkeit begann bereits in einer Periode, die geprägt war von der Krise der frühen Moderne, deren wichtigste Protagonisten zum Großteil dem Wagnerkreis angehörten. Das allzu schnelle Erlahmen dieser Bewegung und insbesondere der eigentlich nie erfolgte Durchbruch im Bereich des öffentlichen Baus – ein Gebiet, das die Wagnerschüler im Grunde als ihre ureigenste Domäne betrachteten – lenken die innovativen Kräfte, die sich von Anfang an in einer prekären Ambivalenz zwischen rationalistischem Protofunktionalismus und realitätsverweigernder esoterischer Phantastik bewegen, schließlich in die zweite Richtung. Eine Haltung, die nicht zuletzt auch die Wiederaufnahme historisierender Bezüge ermöglicht. Der Umgang mit dem historischen Erbe ist aber, im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, völlig frei, assoziativ und entbehrt jeden Anspruchs auf wissenschaftliche Korrektheit – die bewußte Verletzung des tradierten Kanons ist sogar ein wesentliches Kriterium dieser Haltung. Dennoch bleiben die Metaphern und Assoziationen im Verständnis klassisch-europäischen Bildungsgutes und entbehren der schrankenlosen Beliebigkeit und auch der Ironie des postmodernen *„anything goes"*.

Den theoretischen Unterbau dieser für die Wiener Architekturszene charakteristischen *„rückwärts gewandten Utopie"*, die bis weit in die zwanziger Jahre hinein dominierend ist, lieferte u. a. der heute nahezu vergessene Wagnerschüler Leopold Bauer, insbesondere mit seinem Postulat der *„Erinnerung an das Dagewesene"*. Zur Erneuerung eines an sich überholten

„Monumentalstiles" propagierte Bauer die freie aleatorische Verfügbarkeit des historischen Zitates. Bezeichnenderweise suchte auch Adolf Loos, Bauers Weggefährte der ersten Stunde, den Ausweg aus der Krise des Historismus in einem Rückgriff. Sein Diktum, er wolle *„dort anknüpfen, wo die kette gerissen ist"*, bedeutete jedoch eine Wiederbesinnung auf die – zumindest vermeintliche – Schlichtheit und Wahrhaftigkeit der vorindustriellen Welt und bot damit eine wichtige Voraussetzung zur Ausformung des „Neuen Bauens".

Dieser ambivalent retrospektive Aspekt der Wiener Moderne war aber andererseits auch die Voraussetzung für die Freisetzung von kreativen und phantasievollen Kräften. Das Phänomen Plečnik ist in diesem Kontext nicht als singuläre Erscheinung anzusehen. Die gängige Architekturgeschichtsschreibung, die die Wagnerschule oft eindimensional als unmittelbare Vorstufe zum Funktionalismus interpretiert, begegnet dem Wiener Kreis der Wagnernachfolge zumeist mit einiger Ratlosigkeit.[475] Es ist bezeichnend, daß, neben Plečnik, Leopold Bauer und Hubert Gessner von Perco am meisten geschätzt wurden – eine Kategorisierung, die kaum dem heute gängigen Verständnis entspricht. Diesem Kreis sind auch die Vertreter der etwas jüngeren Generation, u. a. Rudolf Frass, Schmid/Aichinger, Kaym/Hetmanek und natürlich auch Rudolf Perco selbst, zuzuordnen, die weit mehr als die älteren mit der zeitgenössischen Moderne konfrontiert waren und so in eine konfliktreiche Auseinandersetzung gerieten.

Diese Problematik reflektieren nicht zuletzt auch die Wohnhausanlagen des Roten Wien, die ja weitgehend von diesem Architektenkreis geprägt sind und deren Sonderstellung im Rahmen der Architekturgeschichte – die in einer bis heute sehr kontroversiellen Rezeption ihren Niederschlag gefunden hat – nur aus dieser sehr komplexen Vorgeschichte heraus zu erklären ist. Eine weitere Rückkoppelung dieser retrospektiven Haltung erfolgt noch durch die prekäre Situation nach dem Ersten Weltkrieg. Das österreichische Trauma des Unterganges der Monarchie – die Erkenntnis, nicht mehr Bewohner eines

475 Siehe dazu J. Vybíral, Das andere Haus, in: Jiny Dum (Kat.), Praha 1993, S. 15.

„Reiches", sondern eines Kleinstaates zu sein – traf die Wagnerschüler aufgrund ihrer Ausbildung besonders hart. Im Gegensatz zu den Absolventen der damaligen Technischen Hochschule, die als „Techniker" ungleich pragmatischer mit neuen gesellschaftlichen Strukturen und aktuellen Strömungen umzugehen wußten. So wurden zwangsläufig Josef Frank und sein Kreis zu den Trägern der „zweiten Wiener Moderne" der Zwischenkriegszeit. Bezeichnenderweise wird es geradezu als Ironie der Geschichte angesehen, daß eine *„der fortschrittlichsten Architekturschulen sich zum Hort konservativer Ideen entwickelt"* und „[...] *einer progressiven Entwicklung des sozialen Wohnbaus geradezu im Wege gestanden ist"*.[476]

Die Haltung vieler Wagnerschüler – insbesondere Rudolf Perco –, die sich in einer besonderen Inklination zur Wiederaufnahme klassizierender Elemente manifestiert, macht jedoch auch auf eine weitere Problematik aufmerksam, reflektiert sie doch in gewisser Weise ein gesamteuropäisches Phänomen der zwanziger Jahre. Wieweit diese Renaissance des Klassizismus als Antithese zur Avantgarde oder auch als *„eine andere Moderne"* aufzufassen ist, muß strittig bleiben.[477] Spätestens seit Mitscherlichs Kritik am doktrinär-funktionalistischen Modell der „Moderne", im Sinne eines Avantgardeverständnisses der dreißiger Jahre, und der Infragestellung der von Hitchcock und Johnson entworfenen Leitbilder, sollten jedoch die Betrachtungsperspektiven nach allen Richtungen hin offen sein und ein undogmatischerer Umgang auch mit dieser spezifischen Entwicklung möglich sein.

Eine allmähliche Überwindung der Agonie, wie sie unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg prägend war, und Abschwächung dieser soziokulturell bedingten Sonderform des Neohistorismus läßt sich schließlich gegen Ende der zwanziger Jahre auch am Œuvre von Perco beobachten, wo sich zunehmend eine gewisse Offenheit und ein – wenn auch sehr eigenständiger – Dialog mit zeitgenössischen Strömungen bemerkbar macht. Die zögerlichen Ansätze der Ausformung einer zeitgemäßen qualitätvollen Architektur, wie sie in den benachbarten Ländern

476 J. Kräftner, Bauen in Österreich (Hg. T .Franke/G. Langthaler), München 1983, S. 25.

477 Siehe dazu G. Boehm, Eine andere Moderne, in: Canto d'amore (Kat.), Basel 1996, S. 15 ff.

stattgefunden hat, kommen in Österreich jedoch durch die Machtergreifung der Nazis sehr schnell völlig zum Erliegen.

Im Kontext mit dem sehr komplexen Zeitabschnitt, in den Percos Tätigkeit fällt, stellt sich zusätzlich die Problematik der persönlichen Haltung des Architekten, die anscheinend jegliche Sensibilität für politische Implikationen vermissen läßt. Von den explizit propagandistischen Denkmälern der Monarchie, den Wohnhausanlagen der Sozialdemokratie und den Kirchenprojekten für den Ständestaat bis zu den megalomanen städtebaulichen Vorhaben für das NS-System spannt sich der Bogen seiner Entwürfe. Dahinter steht immer der gleiche Arbeitseinsatz und anscheinend durchaus auch die gleiche innere Überzeugung. Die Widersprüche und ideologischen Unvereinbarkeiten werden verdrängt und niemals bewußt reflektiert. Auch wenn man bei Perco im speziellen eine problematische Persönlichkeitsstruktur beobachten kann, so trifft dieses Phänomen doch ganz allgemein auf diese Generation zu. Ökonomische Zwänge und die Korrumpierbarkeit des abhängigen Architekten sind zweifellos ein wesentlicher Faktor, reichen aber zur Erklärung dieser Haltung nicht aus. Vielmehr spiegelt sich hier auch die ungeheure Zerrissenheit und Unsicherheit der Zeit, die Suche nach Erklärungsmustern und Halt versprechenden gesellschaftlichen Normen, die man schließlich nur allzu bereitwillig im Nationalsozialismus zu finden vermeinte.

So wie das Schicksal von Perco in gewisser Weise durchaus charakteristisch für seine Zeit angesehen werden kann, so können auch die auf uns gekommenen Skizzen und Entwürfe, trotz aller Eigenständigkeit, fast als Seismograph der Wiener Architekturszene der Zwischenkriegszeit dienen. Die große Zahl von erhaltenen Wettbewerbsbeiträgen ist nicht zuletzt auch ein paradigmatischer Zeitspiegel, der uns vielleicht helfen kann, das Bild der Zwischenkriegszeit zu rekonstruieren.

# Werkverzeichnis

## WV 1 1899

**Studie für einen Urnenhain und Krematorium** (Aufriß und Grundriß).

Die Aufschriften VIENNAPURNVE und der durchgestrichene Titel „Concurrenz" könnten einen Entwurf für die in diesem Jahre durchgeführte Konkurrenz für den Zentralfriedhof vermuten lassen. Eine tatsächliche Beteiligung des damals Fünfzehnjährigen scheint aber mehr als fraglich, viel eher scheint es sich um eine Aufgabenstellung für den in Ausbildung befindlichen Schüler zu handeln.

*L. u. Q.:* N. P.

## WV 2 1901/5

**Gruppe von Entwürfen** (wahrscheinlich Schülerarbeiten aus der Zeit der Staatsgewerbeschule): Wienflußabschluß, Entwurf einer Kirche im gotischen Stil, Entwurf einer Kirche im barocken Stil und diverse anatomische und ornamentale Studien.

*L. u. Q.:* N. P.

## WV 3 1906/8

**Gruppe von Entwürfen aus der Akademiezeit:** Mietshaus Ecke Wiesingerstr./Dominikanerbastei (Fassadenrisse, Grundrisse und Schnitte), Entwurf eines Apothekerhauses (Fassadenriß) und Entwurf einer fürstlichen Grabkapelle (Fassadenriß).

Nach der Aufgabenstellung dürfte es sich um Arbeiten aus den beiden ersten Jahrgängen handelen.

*L. u. Q.:* N. P.

**WV 4** 1907

**Konkurrenzentwurf Handels- und Gewerbekammer in Brünn** (gemeinsam mit Pinder, Perspektive, Grund- und Fassadenrisse). Ausgeschrieben von der Handels- u. Gewerbekammer in Brünn – Einreichfrist Juli 1907.

Auf einem Eckgrundstück sollte ein repräsentatives Gebäude, das aber auch den vielfältigen funktionalen Aufgaben gerecht werden sollte, entstehen. Vorgabe war, den Festsaal in einem oberen Stock zu situieren. 72 Projekte wurden eingereicht. 1. und 2. Preis gingen an E. Schutt und S. Krämer, deren späthistoristische Entwürfe sich scharf von den Projekten der Wagnerschüler unterschieden. Von den Wiener Architekten beteiligten sich noch u. a. Fellner & Helmer, Rudolf Krausz und die jungen Teams Heinrich Ried/Hermann Aichinger und O. Strnad/O. Wlach. Wer das heute noch existierende Gebäude (Ecke Mozartova/Dvořakova) tatsächlich realisiert hat, ist nicht festzumachen.

Der im DA publizierte Entwurf Percos rekurriert formal auf Bauers Projekt der Wiener Handelskammer, vor allem das Motiv der durchgehenden Fenster ohne Parapetts, die den Sitzungssaal an der Fassade optisch unterstreichen, ebenso die Art der Konzentration der skulpturalen Ausgestaltung im Eingangsbereich. Perco selbst listet einen lobenden Ankauf für eine nicht näher bezeichnete „Sparkassa in Brünn" auf, möglicherweise handelt es sich um diesen Handelskammerentwurf.

*L .u. Q.:* Österr. Konkurrenzen (Beiheft DA 1907/8), S. 23; u. N. P.

**WV 5** 1907

**Entwurf für einen Kandelaber und eine Standuhr**

*L .u. Q.:* WBIZ 1911, S. 143 f.; und N. P.

**WV 6** 1907

**Studie für ein Mausoleum** (unter dieser Bezeichnung im DA publiziert).

Die Originalskizze von Perco ist bezeichnet als „Idee einer Monumentalarchitektur".

*L .u. Q.:* DA 1909, T. 22; und N. P.

**WV 7** 1908

**Konkurrenzentwurf – Evangelische Kirche in Wiener Neustadt** (gemeinsam mit Baumgarten, Motto „A. H. C.", Perspektive, Grundriß).

Ein 1. Preis wurde nicht vergeben, die beiden 2. Preise erhielten jeweils Perco/Baumgarten und Theiss/Jaksch (den Auftrag erhielten letztere).

*L. u. Q.:* WBIZ; 6. 8. 1909; DBZ 1908

**WV 8** 1908

**Studien für ein Repräsentationsgebäude der Stadt Wien/ Kursaalgebäude** (Perspektive, Schnitte und verschiedene Grundrißentwürfe).

Diese Entwürfe, die um 1908 entstanden sind, wurden 1911 als Projekte der Wagnerschule publiziert. Im Nachlaß haben sich auch andere Entwurfsvarianten erhalten. Obwohl einmal als „Repräsentationsgebäude für Wien" und einmal als „Kursaalgebäude" bezeichnet, handelt es sich aber um ein und dasselbe Projekt. Ein markantes Motiv beim Entwurf Percos ist die zweiarmige Freitreppe über einem halbkreisförmigen Sockel, die einen ovalen Saal umfaßt. Perco erhielt für diese Studie 1908 den Pein-Preis.

*L. u. Q.:* N. Wr. Tagbl., 25. 7. 1908; WBIZ, 12. 5. 1911; und N. P.

**WV 9** 1908

**Konkurrenzentwurf für ein Künstlerhaus in Brünn** (Motto „Ars B.", es haben sich keinerlei Abbildungen erhalten).

Ausgeschrieben vom mährischen Kunstverein, Vorgabe war, ein Konzept für ein multifunktionales Kulturzentrum zu erstellen. Der 1. Preis wurde zu gleicher Hand an die Projekte von Perco, Hans Mayr und den Ohmannschüler Heinrich Ried vergeben. Zur Ausführung kam der Entwurf von H. Ried (während des Zweiten Weltkrieges beschädigt und später von B. Fuchs umgebaut). In der Jury waren u. a. Otto Wagner und Friedrich Ohmann.

*L. u. Q.:* WBIZ 1908, S. 336; Sedlák, Secesne v Brne, Brno 1973; und N. P.

**WV 10** 1909

---

**Konkurrenzentwurf – röm.-kath. Kirche in Wigstadtl/Vitkov,** Österr. Schlesien (Motto „A. M. G. D.", Perspektive, Grundriß, diverse Fassadenrisse). Einreichfrist 15. 12. 1909.

Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* WBIZ 1909, S. 36; DA 1912, T. 62; und N. P.

**WV 11** 1909

---

**Studie zu einem Wasserschloß/Château d'eau** (Perspektive).

*L. u. Q.:* DA 1910, T. 15

**WV 12** 1910

---

**Studie – Entwürfe für ein Repräsentationsgebäude** (zwei Perspektiven mit unterschiedlicher Dachgestaltung).

*L. u. Q.:* DA 1911, T. 71; und N. P.

**WV 13** 1910

---

**Entwurf einer Thermenanlage** (7 Blätter: Gesamtansicht, 4 Perspektiven, Fassadendetail und Durchblick in ein Atrium).

Abschlußarbeit an der Akademie, umfassend im DA publiziert, Perco erhielt dafür das Staatsreisestipendium.

*L. u. Q.:* DA 1911, T. 6–11; und N. P.

## **WV 14** 1910

**Konkurrenzentwurf für ein Justizgebäude und Gefangenenhaus in Sarajevo** (gemeinsam mit Julius Richter, Motto „Justitia regnorum fundamentum", Perspektive, Fasssadenrisse und Grundrisse). Ausgeschrieben von der Landesregierung in Bosnien – Einreichfrist 1. 8. 1910.

Von 20 eingereichten Arbeiten erhielten Glaser/Kraupa den 1. Preis. Über eine Prämierung des Percoentwurfes ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* WBIZ 1910/11, S. 155, T. 36/37; und N. P.

## **WV 15** 1910

**Konkurrenzentwurf für das Kurhaus in Karlsbad** (Motto „Karl IV.", verschiedene Perspektiven, Schnitte, Fassaden- und Grundrisse). Ausgeschrieben von der Stadtgemeinde Karlsbad für Architekten deutscher Nationalität, Endtermin 14. 12. 1910.

Vorgabe war ein repräsentatives Kurhaus mit gemischter Funktion, sowohl für gastronomischen Betrieb als auch kulturelle Tätigkeiten. Das Projekt von Perco erhielt eine ehrende Anerkennung.

*L. u. Q.:* DBZ 1910, S. 618 ff.; Dt. Konkurrenzen 1911, Heft 309; WBIZ 1911/12, S. 117, T. 29/30; und N. P.

## **WV 16** 1911

**Studie** (kolorierte Zeichnung), möglicherweise Entwurf für ein Mausoleum. Bemerkenswert das an Klimt erinnernde farbige Motiv am Rand (von einer anderen Hand?).

Das Thema eines Monopteros auf einer exponierten Berglage wird von Perco einige Jahre später für das Heldendenkmal in Trient wiederaufgenommen.

*L. u. Q.:* N. P.

**WV 17** 1911

**Gruppe von Architekturzeichnungen aus Rom** (u. a. Severusbogen, Titusbogen, Constantinbogen, Kuppel der Peterskirche, Antoniustempel, Detail von St. Peter, S. Maria del Sole, Kapitell der Caracallathermen).

Die Federzeichnungen entstanden zur Zeit des Romaufenthaltes als Staatsstipendiat, sie wurden 1911 in der Ausstellung der Wagnerschule gezeigt und zu einem Großteil publiziert.

*L. u. Q.:* DA 1911, T. 72, 79, 88, 96; 1912, S. 49, T. 8 u.15; Neues Wr. Tagblatt, 14. 7 .1911; und N. P.

**WV 18** 1911 (?)

**Entwurf einer Vignette für eine Otto-Wagner-Feier,** wahrscheinlich zum 70. Geburtstag

*L. u. Q.:* N. P.

**WV 19** 1911

**Konkurrenzentwurf für eine Sparkassa in Budweis** (Grund- u. Aufriß) – Endtermin 15. 9. 1911.

Neben Perco beteiligte sich auch der Wagnerschüler Christoph Ernst, zur Ausführung kam das Projekt von Heinrich Ried. Über eine Prämierung des Entwurfes ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DA 1912; WBIZ 1911/12, S. 187 ff., T. 16

**WV 20** 1911/12

**Konkurrenzentwurf für ein Wohn- und Geschäftshaus in Riga** (Motto „Stefanietag", Grund- u. Aufriß). Ausgeschrieben von der „V. Rigaer Gesellschaft gegenseitigen Kredits" – Endtermin 2. 1. 1912. Vorgabe war die gemischte Funktion des Baus: Geschäfte und Bankräume im Parterre und 1. Stock, in den oberen Geschoßen Wohnungen, die Fassade sollte den Charakter eines Bankhauses zeigen und in Putz ausgeführt sein.

Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DBZ 1911, S. 692; DA 1912, T. 39

## WV 21 1911/12

**Konkurrenzentwurf für eine Synagoge in Hietzing** (Fassadenriß und Grundriß). Ausgeschrieben vom jüdischen Religionsverein in Hietzing, Endtermin 15. 1. 1912.

In der Jury waren u. a. Oscar Strnad und Max Fabiani, von 32 eingereichten Projekten wurden die Arbeiten von Hugo Gorge, Rudolf Perco und Ernst Heise prämiert. Realisiert wurde das Projekt erst 1924–26 nach den Plänen von Gruenberger/Jelletz, 1938 in der Reichspogromnacht zerstört.

*L. u. Q.:* DA 1912, T. 38; Wr. Bauhütte 1912, S. 34; A. Sarnitz, E. Lichtblau, Wien 1994

## WV 22 1912

**Konkurrenzentwurf für die evangelische Franz Josef-Jubiläumskirche in Wien 2,** Am Tabor – Endtermin 30. 3. 1912.

Zur Ausführung gelangte das Projekt von Theiss/Jaksch. Über eine Prämierung des Entwurfes von Perco ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DA 1912, T. 62

## WV 23 1912

**Konkurrenzentwurf für ein Museum mit Bibliothek in Sofia** (mehrere Fassadenrisse, Detailstudien, Grundriß und Lageplan). Im Rahmen eines internationalen Wettbewerbes waren drei Projekte ausgeschrieben: ein königlicher Palast, ein Justizpalast und ein Nationalmuseum mit Bibliothek (erwünscht war ein klassischer Stil) – Endtermin 1. 12. 1912.

Den 1. Preis erhielt der Otto-Wagner-Schüler und Mitarbeiter von Leopold Bauer, Karl Ernstberger. Über eine Prämierung des Entwurfes von Perco ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DA 1915, T. 89; DBZ 1914, S. 352; und N. P.

## WV 24 1913

**Wohn- und Geschäftshaus Wien 2,** Praterstr. 25 und 25a, Zirkusgasse 8, *„Fürstenhof"* (Einreichpläne 25. 4. 1913, Planauswechslung 9. 11. 1913).

Die beiden Bauparzellen (Praterstraße und Zirkusgasse) mit jeweils einem straßenseitigen Trakt sind durch einen Hof zu einem einheitlichen Baublock verbunden und werden auch bei der Baupolizei unter derselben Aktenzahl geführt. Perco arbeitete nicht in Eigenverantwortung, sondern für das Architekturbüro Georg Spielmann (der auch Miteigentümer des Objektes war) die Pläne aus; sein Name scheint in den baupol. Akten nicht auf. Ungeklärt ist, ob sich seine Mitarbeit nur auf die Ausgestaltung der beiden Fassaden beschränkte, die auch unter seinem Namen im DA publiziert wurden, oder ob er weitgehender in die Bauplanung eingebunden war. In dem noch relativ unverändert erhaltenen Gebäude, das in Skelettbauweise in Eisenbeton ausgeführt wurde, befanden sich ursprünglich neben mehreren Geschäftslokalen ein Kaffeehaus *(Fürstenhof)* und ein Theater *(Rolandbühne* mit dem Budapester Saal), deren Innenausstattung ebenfalls auf Perco zurückging. Die Bauplastik wurde von Canciani ausgeführt.

*L. u. Q.:* DA 1914/14, T. 56, 57; Achleitner, Österr. Architektur d. 20. Jhdts., Bd. III/1, S. 97; N. P.; MA 37 Baupol./E. Z. 1367

## WV 25 1913

**Konkurrenzentwurf für ein Deutsches Kasino in Prag** (Motto „Prag", Perspektive, mehrere Fassadenrisse, Detailstudien und Grundrisse). Ausgeschrieben für deutsch-österr. Architekten vom Verein *„Deutsches Kasino"*. Vorgabe war der Um- und Ausbau in zwei Etappen des alten Palais Dormitzer am Graben 26 (Na Příkope) zu einem multifunktionalen Kulturzentrum der deutschsprachigen Minderheit – Endtermin 31. 10. 1913.

Unter den 72 Teilnehmern befanden sich auch zahlreiche Wiener Architekten, u. a. Rudolf Krausz und die Wagnerschüler Karl Ernstberger, Hans Fritz, Wunibald Deininger und Karl Ehn. Eine sehr konservativ ausgerichtete Jury (u. a. Franz

v. Krauss und Ferdinand Fellner) vergab den 1. Preis an das Projekt von Artur Payr/Innsbruck. Über eine Prämierung des Percoentwurfes ist nichts bekannt. Infolge des Kriegsausbruchs kam es zu keiner Realisation. Erst 1933 wurde mit der Auflage, die Front zum Graben unverändert zu belassen, im rückwärtigen Trakt von Friedrich Lehmann das sog. *„Deutsche Haus"* errichtet.

*L. u. Q.:* WBIZ 1901, S. 311 f., 1913/14, S. 76 f., S. 139 ff.; DA 1914, T. 6/57; Dt. Concurrenzen 1915, H. 357; Mod. Bauformen 1935, S. 225 f.; Bohemia, 21. 11. 1913; und N. P.

### **WV 26** 1913

**Konkurrenzentwurf für die Fassade eines Amtsgebäudes der k.u.k. Bezirkshauptmannschaft in Graslitz/Kraslice,** Böhmen (Motto „Spes", mehrere Fassadenrisse), ausgeschrieben für österr. Architekten deutscher Nation – Endtermin 5. 12. 1913.

Über eine Prämierung des Entwurfes ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DA 1915, T. 59; WBIZ 1913/14, S. 41; und N. P.

### **WV 27** 1913/18

**Gruppe von Architekturzeichnungen mit Wiener Sujets:** Michaelerkirche, Schönbrunn (das kaiserliche Lustschloß, Hietzinger Tor, Ruine im Schloßpark, Gloriette im Schloßpark); größtenteils publiziert.

*L. u. Q.:* WBIZ 1918, T. 41, 42, 47; 1919, T. 1; und N. P.

### **WV 28** 1913/14

**Wohn- und Geschäftshaus, Wien 2,** Tabostr. 1–3/Obere Donaustr. 10 (Einreichpläne Juni 1913, Planauswechslung 3. 8. 1914) – abgerissen.

Perco arbeitete nach eigener Angabe die Pläne für die Baufirma Guido Gröger aus, sein Name scheint in den Bauplänen selbst nicht auf. Ähnlich wie beim Objekt Praterstr. 25 ist nicht geklärt, ob sich seine Mitarbeit nur auf die Fassadenausgestal-

tung beschränkte (die Fassadenrisse verraten eindeutig seine Hand) oder weitergehender war. Das unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg fertiggestellte Eckhaus in Eisenbetonbauweise weist eine große Affinität zum *Fürstenhof* in der Praterstraße auf. 1930 adaptierte Hubert Gessner das in dem Gebäude befindliche *Schwedenkino*. Der im Zweiten Weltkrieg stark in Mitleidenschaft gezogene Bau wurde 1960 von Carl Appel wesentlichen Änderungen unterzogen. Der Bau wurde 1997 endgültig abgerissen und 2000 durch einen Neubau („Generali-Turm") von Hans Hollein ersetzt.

*L. u. Q.:* N. P.; MA 37/Baupol. E. Z. 391

### **WV 29** 1914

**Entwurf (Hors concours) für eine Sparkassa in Verona** (Fassadenriß). Ausgeschrieben von der Sparkassa Verona als internationaler Wettbewerb, unter besonderer Berücksichtigung des historischen Ambientes der Piazza delle Erbe – Endtermin Februar 1914.

Perco veröffentlichte seinen Entwurf außer Konkurrenz.

*L. u. Q.:* DA 1915, T. 58

### **WV 30** 1914/22

**Umbau und Einrichtung für die Villa Toscana in Gmunden** (verschiedene Fassadenentwürfe und zahlreiche Möbelentwürfe).

Nach dem Tod ihres Vaters Karl Wittgenstein 1913 erwarb Margarete Stonborough aus dem Nachlaß von Johann Orth die Gmundner Villa. Die noch vor dem Ersten Weltkrieg begonnene Adaptierung und Einrichtung durch Perco, in zahlreichen Entwurfsskizzen dokumentiert, setzte sich bis in die frühen zwanziger Jahre fort und reflektiert auch den Stilwandel im Möbeldesign von einer neoklassizistischen Formensprache zu kubistoid-expressionistischen Tendenzen. Die von Perco vorgeschlagenen Veränderungen der Fassade wurden nicht realisiert, die Einrichtung nach seinen Entwürfen ist hingegen teilweise noch erhalten. Nachdem das Land Oberösterreich den Besitz 1975 erworben hatte, erfolgte 1979 eine Adaption für ein Kongreßzentrum.

*L. u. Q.:* F. Feldegg, Schloß Toscana bei Gmunden, in: DA 1895; F. Achleitner, Österr. Architektur im 20. Jhdt., Bd. I., Wien/Slzb. 1980, S. 51 f.; M. Oberhammer, Die Sommervillen im Salzkammergut, Slzb. 1983, S.71 ff.; Briefe Margarete Stonboroughs (Pierre Stonborough); und N. P.

## **WV 31** um 1915

**Konkurrenzentwurf für ein Kriegerdenkmal in Wien** (?) (Foto eines Modells).

Im Nachlaß befindet sich das Foto eines Modells, das von Perco eigenhändig als Kriegerdenkmal für Wien bezeichnet ist, in der WBIZ 1916/17, S. 61, hingegen als Vorentwurf für das Trientiner Kriegerdenkmal publiziert ist.

*L. u. Q.:* WBIZ 1916/17, S. 61; und N. P.

## **WV 32** 1915/17

**Heldendenkmal in Trient** (nur mehr rudimentär erhalten).

Von der österr. Militärbehörde als Ossuarium für die Gefallenen (auch der gegnerischen Seite) Ende 1915 in Auftrag gegeben. Auf dem Friedhof von Trient südlich der Altstadt errichtet und am 8. Dez. 1917 feierlich eingeweiht. Das Monument bestand – in einer Abwandlung des klassischen Typus eines Monopteros – aus einem Kranz von dreißig (5 Meter hohen) polygonalen Pfeilern, die von einem Architrav abgeschlossen waren. Im Zentrum stand auf einem hohen Sockel ein Sarkophag, bekrönt mit den Trophäen der besiegten Italiener. Das Denkmal erreichte eine Höhe von rund 10 Meter, die bildhauerische Ausgestaltung, die nach den Angaben Percos erfolgte, stammte von Remus Stringari. Das Heldenmal wurde nach dem Ersten Weltkrieg abgerissen und der Sarkophag an eine weniger prominente Stelle versetzt.

*L. u. Q.:* WBIZ 1916/17, S. 59 ff; 1917/18, S. 26 ff., T. 21–24; Festschr. zur Einweihung 1917; Österr. Kunst 1932, S. 14; u. N. P.

WV **33** 1916/17

**Gruppe von Architekturzeichnungen mit Tiroler und Trientiner Sujets** (Trient: Domplatz u. Orgeltribüne der Kirche S. Maria Maggiore; Innsbruck: Katholisches Casino).

Entstanden während Percos Militärzeit als Oberleutnant d. R., publiziert.

*L. u. Q.:* WBIZ 1916/17, T. 57; 1918, T. 1,2

WV **34** 1917

**Idee einer Berg-Isel-Verbauung – Kaiserjäger-Denkmal** (Lageplan, Grundriß, Aufriß und Modell).

In Auftrag des Armeegeneralstabes arbeitete Perco im Mai 1917 einen Entwurf für ein Kaiserjäger-Denkmal (in Form einer 30 m hohen, innen begehbaren Kaiserjägerfigur) in Verbindung mit dem Umbau eines bereits bestehenden Museums aus. Das Projekt wurde nicht realisiert.

*L. u. Q.:* ÖBIZ 1918, S. 1 ff., T. 3/4; Moderne illustrierte Zeitg. 1918, Heft 11, S. 17; Abendblatt, 19. 12. 1917; und N. P.

WV **35** 1918

**Kopf der Österreichischen Bauindustriezeitung** (vormals Wiener Bauindustriezeitung).

*L. u. Q.:* ÖBIZ 1918

WV **36** 1918

**Gruppe von Studien für ein Palais und zwei Denkmalentwürfe** (bezeichnet *Turm des Friedens von Brest-Litowsk* und *Sühnedenkmal für den Weltkrieg*), datiert Jänner 1918.

Neben dem Friedensturm für Brest-Litowsk projektierte Perco für die Reichshauptstadt Wien einen gigantischen Memorialbau als Sühnedenkmal für den Weltkrieg. Der Bau sollte an der Lastenstraße anstelle des alten Hofstallgebäudes (290 m lang, 150 m hoch) errichtet werden. An eine Realisation war nie gedacht.

*L. u. Q.:* ÖBZ. 1918, S. 48, T. 35, 36, 37; R. Perco, Von der Wiederkehr d. griech. Antike, in: Sonderdruck 75 Jahre Ziviltechniker, o. J., S.1 ff.; Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 286 f.; und N.P

### **WV 37** 1918

**Gruppe von Entwürfen für verschiedene Memorial- und Grabbauten,** datiert August 1918 (Friedhofskapelle, Kriegerdenkmal auf der Palagruppe). Nicht realisiert.

*L. u. Q.:* ÖBZ 1919, T. 2; und N. P.

### **WV 38** 1920

**Konkurrenzentwurf für ein Reiterklubhaus in Barcelona** (Perspektive, Fassadenrisse, Grundrisse und Schnitte). Ausgeschrieben vom „Circulo Ecuestre" als internationaler Wettbewerb – Endtermin 31. 10. 1920.

Vorgabe war die Errichtung eines Klubhauses von großem repräsentativem Anspruch nach außen, mit vielfältigen Funktionsbereichen wie Spielsäle, Restaurants, Bibliothek, einem Theatersaal und u. a. auch einer dreigeschoßigen Autogarage. Die Z. V. Ö. A. organisierte unter ihren Mitgliedern einen Vorwettbewerb, bei dem zwölf Projekte honoriert wurden, darunter auch das von Perco.

*L. u. Q.*: DBZ, S. 424; und N. P.

### **WV 39** 1920

**Konkurrenzentwurf für Neubauten zur Ausgestaltung der Kliniken der Universität Wien** (Motto „Quartier latin", Lagepläne, Grundrisse, Vogelperspektive).

Ausgeschrieben als Ideenwettbewerb vom Z. V. Ö. A. mit einer finanziellen Unterstützung der Schweizer Architektenschaft. In der Jury waren u. a:. S. Theiss, Prof. Hochenegg, Franz v. Krauss und R. Oerley. Vorgabe war der Abbruch der alten Gebäude des Allgemeinen Krankenhauses und des Garnisonspitals, mit Ausnahme des Josefinums. Sämtliche medizinischen und universitären Einrichtungen sollten in der neuen

Anlage untergebracht werden. Weiters sollten auch Wohnungen auf dem Areal entstehen und der Verkehr über die Lastenstraße und Nußdorfer Straße abgeleitet werden.

Der Entwurf Percos (halbkreisförmig angeordnete Pavillons durch Terrassen verbunden) erhielt einen der drei 1. Preise, neben J. Hofbauer/W. Baumgarten und A. Keller. Prämiert wurden u. a. auch die Projekte von Schmidt/Aichinger und Kaym/Hetmanek, es kam zu keiner Realisierung.

*L. u. Q.:* DBZ 1920, S. 128 u. 328; N. Wr. Tagblatt, 12. 7. 1920; Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 290 f.; und N. P.

**WV 40** 1920

**6 Zeichnungen, benannt „Unser Stephansdom".**
Die Gruppe von Zeichnungen mit verschiedenen Ansichten und Details des Stephansdomes ist mit August 1920 datiert, versehen mit dem Zusatz „in tiefer Verehrung Margarete Stonborough gewidmet". Entstanden zum Zeitpunkt der Planung des Umbaus der Villa Toscana (WV 30), dessen Bauherrin M. Stonborough war. Die Originale befinden sich noch in Besitz der Familie.

*L. u. Q.:* N. P.

**WV 41** 1921

**Konkurrenzentwurf für ein Krematorium auf dem Zentralfriedhof von Wien** (Motto „Confessio", Perspektive, Lageplan, Grundriß, Schnitt). Ausgeschrieben von der Gemeinde Wien für österreichische und deutsche Architekten, Endtermin 28. 5. 1921.

Sowohl die Aussicht auf eine baldige Realisierung des Projektes als auch die relativ neue Bauaufgabe lösten eine intensive und prominente Beteiligung aus. Den 1. Preis erhielt Karl Hoffmann, zwei 2. Preise gingen an Max Ferstel und das Team A. Popp/K. Harberger/K. Bernard/ A. Ziegler, vier 3. Preise an H. Nawrath, E. Ilz/E. Böck, I. Reiser/K. Koblischek und Clemens Holzmeister (der mit der Ausführung betraut wurde). Bemerkenswerte orientalisierende und japanisierende

Entwürfe gab es noch von A. Grünberger/A. Jelletz und O. Strnad. Das Projekt von Perco erhielt eine anerkennende Entschädigung.

*L. u. Q.*: DBZ 1921, S. 136; ZÖIAV 1921, S. 252; DA 1921/22, S. 9 ff.; und N. P.

**WV 42** 1921

**Konkurrenzentwurf für den Bau eines Kurhauses und eines Sanatoriums in Tobelbad bei Graz** (Motto „Aquae", Lageplan, Grundriß, Perspektive, Schnitte).

Ausgeschrieben vom Besitzer des Kurhauses A. Scholl, den 1. Preis erhielt der Grazer A. Schmidsfelden. Neben Perco beteiligte sich auch andere in Wien tätige Architekten, u. a. Holzmeister, R. Oerley und A. Weiser. Über eine Prämierung des Entwurfes ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: ZÖIAV 1921 und N. P.

**WV 43** 1921/22

**Konkurrenzentwurf zur Erlangung eines Bebauungsplanes der Stadt Belgrad** (zusammen mit Erwin Ilz und Erwin Böck, Motto „Singidunum novissima", Vogelperspektive, Lageplan, zahlreiche Detailstudien). Internationaler Wettbewerb, ausgeschrieben von der Stadtgemeinde Belgrad – Endtermin 31. 3. 1922.

An dem Bewerb beteiligten sich mehrere österr. Architekten, darunter Leopold Bauer (eine Prämierung) und Hoppe/ Schönthal/Kammerer. Es wurde kein 1. Preis vergeben, von den drei 2. Preisen war das Projekt Perco/Ilz/Böck an erster Stelle gereiht, kam aber nicht zur Ausführung. In Anbetracht der schnell wachsenden Hauptstadt des neuen Staates Jugoslawien sollte ein vorausblickender Stadtregulierungsplan konzipiert werden. Vorgabe war die genaue Einzeichnung eines Straßen- und Bahnnetzes, die Markierung der Bauzonen und die genaue Situierung der öffentlichen Gebäude und der städtischen Infrastruktur.

Das Projekt Perco/Ilz/Böck ging von einer Verdreifachung der Stadt innerhalb von 60 Jahren aus. Grundsätzlich war eine Ent-

flechtung der Funktionsbereiche vorgesehen: Geschäfte und Verwaltung in der City, Wohngebiete in der Randzone, die Industrie an der äußersten Peripherie, jeweils durch einen Grüngürtel voneinander getrennt. Die Stadtregulierung beruhte auf einem System von großen Achsen und sternförmigen Plätzen.

*L. u. Q.:* DBZ 1921, S. 380; Städtebau 1922/23, S. 121 f.; ZÖIAV 1922, S. 131 ff.; und N. P.

**WV 44** 1921/24

**Gruppe von Architekturzeichnungen mit österreichischen Motiven** (Wien: Innerer Burghof, Hofkanzlei, Alte Universität, Belvedere, Karlskirche und die Palais Schwarzenberg, Schönborn und Kinsky; Salzburg: Kollegienkirche; Stift Melk: verschiedene Ansichten und Details; St. Pölten: Dreifaltigkeitssäule).

Die Anfertigung von Ansichten historischer Gebäude dürfte zu diesem Zeitpunkt auch eine Gelderwerbsquelle gewesen sein. Ein Teil dieser Veduten (so wie die bereits erwähnte Gruppe der Stephansdomsujets WV 40) gelangte in den Besitz der Familie Stonborough, sie wurden weitgehend publiziert.

*L. u. Q.:* Bau- u. Werkkunst 1931, S. 316; und N. P.

**WV 45** 1922

**Konkurrenzentwurf für ein Verwaltungsgebäude der *Chicago Tribüne*** (Perspektive, Fassadenrisse, Grundrisse, Detailstudien)

Internationaler Wettbewerb, ausgeschrieben von der Zeitschrift *Chicago Tribune* – Endtermin 1. 11. 1922.

Eine der größten Konkurrenzen der Zwischenkriegszeit, unter den rund 190 akzeptierten Entwürfen waren fünf österreichischer Herkunft (Otto Hoffmann erhielt eine lobende Erwähnung). Weitere Beiträge sind angeblich verspätet eingelangt, darunter die von Adolf Loos, Alfred Keller und Leopold Bauer.

Den 1. Preis erhielt der Entwurf von R. Hood/J.M. Howells, der auch zur Ausführung gelangte. Das Projekt von Perco, über dessen Beurteilung nichts bekannt ist, wurde angeblich in der

von der *Tribune* herausgegebenen Dokumentation (The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune, Chicago 1923) als anonymer Entwurf erwähnt.

*L. u. Q.:* ZÖIAV 1923, S. 13 ff.; The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune, Chicago 1923; DBZ 1924, S. 325 ff.; R. Bruegmann, Europäische und amerikanische Beiträge zum Wettbewerb der Chicago Tribune, in: Zukowsky 1987, S. 306 f.; u. N. P.

### **WV 46** 1922/23

**Konkurrenzentwurf für den Bahnhofumbau von Linz** (Motto „Atonal", Lageplan, Grundriß, Perspektive).

Percos neoklassizistisches Projekt wurde nicht prämiert. Die Zuerkennung des 1. Preises an einen extrem expressionistischen Entwurf von Holzmeister (nicht realisiert) löste einen heftigen Streit in der Architektenschaft aus.

*L. u. Q.:* ZÖIAV; Reichspost, 16. 6. 1923; NFP, 19. 6. 1923 u. 1. und 3. 8. 1923; Der Tag, 28. 3. 1925; und N. P.

### **WV 47** 1924

**Konkurrenzprojekt für die Umgestaltung des Ulmer Münsterplatzes** (Motto „Chromatische Phantasie", Lageplan, Grundrisse, Perspektiven, Fassadenrisse) – Endtermin 1. 12. 1924.

Über die Bewertung des Beitrages von Perco ist nichts bekannt. Die Neugestaltung des Platzes, dessen mittelalterlicher Baubestand im 19. Jahrhundert entfernt worden war, reflektiert einen veränderten Umgang mit historischer Bausubstanz. Unter Umgehung des Wettbewerbsergebnisses erhielt Schmitthenner den Auftrag, es kam jedoch zu keiner Realisierung. Die Anzahl der eingereichten Projekte war mit rund 480 ungeheuer hoch, seitens der österreichischen Architekten ist außer Perco auch die Beteiligung von Lois Welzenbacher dokumentiert.

*L. u. Q.:* DBZ 1923, S. 389 ff.;1924, S. 264; A. Sarnitz 1989, S. 29 f.; und N. P.

**WV 48** 1925

**Konkurrenzentwurf für ein Konzert- u. Theaterhaus in Olmütz/Olomouc,** ČR. Ausgeschrieben vom Verein „Deutsches Haus" – Endtermin 20. 9. 1925 (Motto „Odeon", Perspektiven, Fassaden-, Grundrisse, Querschnitte).

Die Vorgabe war die Umgestaltung einer bestehenden Ausstellungshalle in ein multifunktionales Klubhaus mit Theater, Konzerthalle, Restaurant, Kaffeehaus usf. An dem Bewerb beteiligten sich mehrere in Österreich tätige Architekten, neben Perco u. a. Lois Welzenbacher, Erich Boltenstern, Jacques Groag und Rudolf Krausz (dessen Projekt den 1. Preis erhielt). Der Entwurf von Perco wurde nicht prämiert. Infolge Geldmangels wurde keines der Projekte realisiert, und es kam 1933 nur zu einer einfachen Adaption der Ausstellungshalle.

*L. u. Q.:* ZÖIAV 1925, S. 425; Bauwelt 1925, S. 667; Festschr. zur Eröffnung d. „Dt. Vereinshauses" 10. 12. 1933 und N. P.

**WV 49** 1925

**Konkurrenzentwurf für die Gestaltung der linksrheinischen Rampe der Kölner Hängebrücke** (Motto „Giebel", Lageplan, Grundriß, verschiedene Querschnitte, Perspektive). Ausgeschrieben von der Stadt Köln im Einvernehmen mit der Firma Tietz als Ideenwettbewerb für die Errichtung von Büro- und Geschäftsräumen zu beiden Seiten der Rampe der Hängebrücke am linksrheinischen Ufer. Teilnahmeberechtigt waren Architekten des Deutschen Reiches, des Saargebietes und der Republik Österreich – Endtermin 24. 12. 1925. In der prominent besetzten Jury waren u. a. P. Behrens, J. Hoffmann und O. Salvisberg.

Basierend auf Fritz Schumachers Vorentwurf handelte es sich hier um eine der großen „Hochhauskonkurrenzen" der Zwischenkriegszeit, deren Planung und Diskussion sich über mehrere Jahre erstreckte und die letztendlich nicht realisiert wurde. Unter den 412 Beteiligten waren auch, aufgrund der Ausschreibungsbedingungen, zahlreiche österr. Architekten (neben Perco u. a. Theiss/Jaksch, A. Popp, Lois Welzenbacher,

Kaym/Hetmanek, Wunibald Deiniger und Hubert Gessner) vertreten.

Die zahlreich eingegangenen Entwürfe reflektieren die für die damalige Zeit signifikante Bandbreite von extrem expressionistischen Tendenzen („Kölner Hochhaus Carneval") bis zu funktionalistisch progressiven Projekten. Percos Beitrag (sowie die der meisten anderen Österreicher) zeichnete sich durch eine relative Sachlichkeit aus. Der Entwurf wurde im 2. Durchgang ausgeschieden und in Wasmuth's Monatsheften publiziert.

*L. u. Q.:* DBZ 1921, S. 421 ff.; 1925, S. 79 ff.; 1926, S. 49 ff.; Bauwelt 1926, S. 97 ff.; ÖBZ 1926, S. 476 ff.; Niederschrift d. Preisgerichtes, Wasmuth's Monatshefte 1926, S. 90 ff.; Wr. Architekten, Hubert Gessner, Bd. 7 1932, S. 13; Schwalm-Theiss 1986, S. 90; Sarnitz 1989; S. 30; und N. P.

## **WV 50** 1925/26

**Wohnhausanlage der Gemeinde Wien in Wien 19** – „Prof. Jodl-Hof", Döblinger Gürtel 36/Guneschgasse/Sommergasse (gemeinsam mit Rudolf Frass und Karl Dirnhuber). Blockrandverbauung um einen einzigen Hof auf einem terrassierten Gelände, 271 Wohnungen, 44 % des Areals verbaut, Badeanlage im Erdgeschoß, keine zentrale Waschküche.

Sowohl Grundriß als auch Fassade folgen einer expressiv kubistoiden Auffassung. Wesentlich war auch der Aspekt einer städtebaulichen Inszenierung. Der monumentale Lichtkandelaber, dessen Entwurf auf Perco zurückgeht, ist heute nicht mehr erhalten.

*L. u. Q.*: Österr. illustr. Ztg. 1927; Festschr. d. Gem. Wien (Prof. Jodl-Hof) o. J.; Das neue Wien (Hg. Gem. Wien), Bd. III, 1927, S. 105; Moderne Welt 1939, Nr. 9; ZÖIAV 1928, S. 134 ff.; Tafuri, Vienna Rossa, 1980, S. 83; Tabor, Zwischen den Extremen, in: Wien aktuell 1984, Heft II, S. 25 ff.; Weihsmann, Das Rote Wien, 1985, S. 294; K. Rossberg, Das architekton. Werk von R. Frass, Dipl.-Arb. 1989; MA 37 E. Z. 1069 und N. P.

**WV 51** 1926

**Konkurrenzentwurf für die Bebauung des Bismarckplatzes in Innsbruck** (Motto „Gamsbart", Lageplan, Fassadenrisse, Perspektive). Endtermin 10. 5. 1926.

Schwerpunkt des Wettbewerbes war auch hier die Errichtung eines Hochhauses. Das Projekt von Perco zeigt, ähnlich wie der Konkurrenzentwurf von Holzmeister, expressionistisch gotisierende Formen. Über eine eventuelle Prämierung des Entwurfes ist nichts bekannt.

Den 1. Preis erhielt Emil Freymuth aus München, den 3. Lois Welzenbacher, das Projekt von Holzmeister wurde zum Ankauf empfohlen.

*L. u. Q.*: DBZ 1926, S. 262 u. 440; C. Holzmeister 1976, S. 35; und N. P.

**WV 52** 1926

**Konkurrenzentwurf für den Völkerbundpalast in Genf** (Perspektive, Grundriß, Schnitt). Der Bewerb wurde im Mai 1926 weltweit ausgeschrieben – Endtermin Jänner 1927.

An einem abschüssigen Gelände am Genfer See sollten Räume für den Völkerbund und für den Völkerbundrat geschaffen werden. Das sehr detaillierte Bauprogramm verlangte daß „das Gebäude den Stil des 20. Jhdts. verkörpern sollte". In der Jury waren u. a. H. Berlage, J. Hoffmann und V. Horta vertreten. Die ursprüngliche Entscheidung zugunsten von Le Corbusier wurde später widerrufen und der Auftrag an ein konventionell neoklassizistisches Projekt vergeben. An dem Bewerb beteiligten sich auch zahlreiche Österreicher, darunter: Neutra/Schindler, Holzmeister/Egli, Strnad/Augenfeld/Epstein, Frank/Wlach, Frass/Hülles, Theuer/Friedinger und Leopold Bauer. Das Projekt von Perco wurde, obwohl aus formalen Gründen nicht angenommen, von M. Ermers in der österr. Presse lobend hervorgehoben.

*L. u. Q.*: Bauwelt 1927, S. 1093 ff.; Der Tag, 4. 8. 1926, 30. 12. 1927, 12. 2. 1928; und N. P.

**WV 53** 1926

**Konkurrenzentwurf für ein Landesregierungsgebäude in Eisenstadt** (Motto „Österr. Baukunst", verschiedene Grundrisse).

Ausgeschrieben von der burgenländischen Landesregierung im Zuge der Ausgestaltung Eisenstadts zur Landeshauptstadt. Den 1. Preis erhielt Karl Dirnhuber, der 2. Preis fiel Rudolf Perthen (Otto-Wagner-Schüler und langjähriger Mitarbeiter von L. Bauer) zu, der auch mit der Ausführung betraut wurde.

Über eine eventuelle Prämierung des Entwurfes von Perco ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: DBZ 1926, S. 536; Wasmuth's Monatshefte 1934, S. 67 ff.; und N. P.

**WV 54** 1926/27

**Wohnhausanlage der Gemeinde Wien – „Am Wienerberg",** Wien 12, Wienerbergstr. 16–20 (gemeinsam mit Rudolf Frass und Karl Dorfmeister).

Ostblock – 1. Etappe der Anlage (2. Ausbauphase von Camillo Discher/Paul Güttl), 376 Wohnungen, Kinderhort, Kindergarten, Feuerwache und Gasthaus, Gesamtfläche 10.520 $m^2$, 49 % des Areals verbaut.

Skizzenbücher und Briefe zeigen, daß viele formale Details wie Balkons und Beleuchtungskörper auf Perco zurückgehen.

*L. u. Q.*: Bauwelt 1928, H. 41; Bau- und Werkkunst 1930, S. 251; Wr. Architekten, R. Frass, 1932, S. 14; J. Tabor, Zwischen den Extremen (Wien aktuell Heft II), 1984, S. 25 ff.; Weihsmann, Das Rote Wien, 1985, S. 214; K. Rossberg, Das architektonische Werk von R. Frass, Dipl.-Arb. 1989, Achleitner, Österr. Architektur d. 20. Jhdts., Bd. III/1, 1990, S. 323; MA 37 E. Z. 1918 und N. P.

**WV 55** 1927

**Konkurrenzentwurf für eine Trinkhalle in Baden** (Motto „Rote Scheibe", Lageplan, Vogelperspektive).

Ausgeschrieben von der Stadtgemeinde Baden, den 1. Preis

erhielt Hans Berger, den 2. Preis Ernst Lichtblau, das Projekt von Perco wurde angekauft (die baukünstlerische Ausgestaltung wurde als zu aufwendig bemängelt).

*L. u. Q.:* Bau- u. Werkkunst 1928, S. 112 f.; ZÖIAV, 1928 S. 13; und N. P.

**WV 56** 1927

**Konkurrenzentwurf für die Verbauung des Schmerlingplatzes** (Lageplan und Perspektive)

Nach dem Brand des Justizpalastes im Juli 1927 wurde vom Z. V. A. Ö. ein Ideenwettbewerb für eine städtebauliche Ausgestaltung des Schmerlingplatzes unter der Prämisse des Abrisses des stark beschädigten Justizgebäudes und der Errichtung moderner Großstadtbauten ausgeschrieben. Obwohl die Konkurrenz nicht honoriert war, beteiligten sich viele der Wiener Architekten und variierten das damals aktuelle Thema „Hochhaus", einziger Juror war Wilhelm Kreis. Ehrenpreise gewannen u. a.: F. Reichl, C. Holzmeister/M. Fellerer, A. Popp u. H. Gorge. Keiner der Entwürfe wurde realisiert.

Percos Projekt sah, basierend auf Sittes Studien, eine völlige Schließung der „Lücke" durch ein Hochhaus unmittelbar an der Ringstraße vor (was in der DBZ lobend hervorgehoben wurde). Im Gegensatz zu den meisten anderen Projektanten sah er die Erhaltung des Justizpalastes vor, allerdings bei völliger Neugestaltung der Fassade. Das Projekt wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.:* Der Tag, 21./28. Juli, 7./11./18. Sept. 1927; 24./29. Nov. 1927 (M. Ermers); Wr. Allg. Ztg., 17. 9. 1927 (A. Loos); Dt.-Österr. Tagesztg., 29. 11. 1927; Österr. Bau- und Werkkunst 1927/28, S. 276 ff.; DBZ 1928 S. 43 ff.; Architektur u. Bautechnik 1928, S. 2 ff.; Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 296 f.; und N. P.

**WV 57** 1928

**Konkurrenzentwurf für ein Wiener Gemeindewohnhaus, Wien 12,** Gaudenzdorfer Gürtel/Steinbauerg./Siebertg./Arndtstr. (Grundriß, mehrere Fassadenrisse, Schnitte, Baubeschrei-

bung). Ausgeschrieben von der Gemeinde Wien für in Wien wohnhafte Architekten österreichischer Staatsbürgerschaft – Endtermin 27. 2. 1928.

Es war der erste öffentliche Wettbewerb für eine WHA seit dem Projekt der Lassallestraße 1923. In der Jury waren u. a. P. Behrens, J. Hoffmann und H. Schmid. Die Vorgaben waren ein homogener Anschluß an den bereits bestehenden Baubestand sowie die Anlage und gärtnerische Ausgestaltung eines großen Binnenhofes, maximale Höhenentwicklung sechs Geschoße. Es sollten rund 320 Wohnungen, ein Jugendheim und eine zentrale Waschküche untergebracht werden. Von 131 eingereichten Entwürfen erhielt das Projekt von A. Hauser den 1. Preis und kam auch zur Ausführung. Der Entwurf von Perco wurde für eine Entschädigung vorgeschlagen.

*L. u. Q.:* Architektur u. Bautechnik 1928, S. 20 u. 71; Der Tag, 22. 3. 1928 (M. Ermers); Bau- u. Werkkunst 1929, S. 161; NFP, 23. 3. 1928; Schwalm-Theiss, 1986, S. 23 u. 73; und N. P.

## **WV 58** 1928

**Konkurrenzentwurf zur Verbauung des Eisenstadtplatzes** (Lageplan, Perspektiven, Baubeschreibung).

Beschränkter Wettbewerb der Gemeinde Wien für den ersten Bauabschnitt einer projektierten Wohnanlage von rund 1.500 Wohnungen. Geladen waren neben Perco: Mittag/Hauschka, Kaym/Hetmanek und Theiss/Jaksch, welche den 1. Preis erhielten, das Projekt wurde aber letztendlich nicht realisiert.

Percos Entwurf einer monumentalen axialsymmetrischen Anlage folgt in seiner Grundrißstruktur noch den Kriterien der Wagnerschule. Im Gegensatz dazu stehen die schmucklosen, nüchternen Fassaden, die nur durch Balkons rhythmisiert werden. Über eine eventuelle Prämierung des Beitrages ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Bau- u. Werkkunst 1928, S. 237 ff.; Neues Wr. Tagblatt 18. 5. 1928; Schwalm-Theiss 1986, S. 74 u.145; und N. P.

**WV 59** 1928

**Konkurrenzentwurf zur Erlangung eines Verbauungs- u. Regulierungsplanes für das nördliche Gebiet der Stadt Außig/Usti nad Labem,** ČSR. (Baubeschreibung). Ausgeschrieben von der Stadtgemeinde Außig – Endtermin 1. 3. 1928.

Es haben sich keinerlei Pläne von Percos Projekt erhalten, nur die Baubeschreibung, in der bemerkenswerterweise eine Trennung von Fahr- und Wohnstraßen angestrebt wird. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: DBZ 1927, S. 752; und N. P.

**WV 60** 1928

**Konkurrenzentwurf für ein Warm- und Hallenschwimmbad mit Wäscherei in Wiener Neustadt** (Grundriß, Fassadenrisse, Querschnitte). Ausgeschrieben von der Stadtgemeinde Wiener Neustadt für Architekten aus Wien und Niederösterreich – Endtermin 16. 4. 1928.

An dieser Konkurrenz, an der sich viele Wiener Architekten beteiligt hatten, gewann Hugo Gorge – es kam jedoch zu keiner Realisation. Percos Entwurf, der nicht prämiert wurde, fällt durch seine horizontale Rotweißstreifung auf. Ein Motiv, das von Leischners Kongreßbad beeinflußt sein könnte.

*L. u. Q.*: Architektur u. Bautechnik 1928, S. 57; Österr. Bau- u. Werkkunst 1928, S. 261 ff.; Mod. Bauformen 1929, S. 251 ff.; u. N. P.

**WV 61** 1928

**Konkurrenzentwurf zur Erlangung von Fassadenentwürfen für den wiederherzustellenden Justizpalast** (Fassadenriß, Detailstudie). Ausgeschrieben für österreichische Architekten vom Bundesministerium für Handel und Verkehr – Endtermin 18. 6. 1928.

Vorgabe war, eine neue Fassadengestaltung für das im Zuge der Wiederherstellung aufgestockte Gebäude zu konzipieren. Trotz heftigster Proteste der Architektenschaft entschloß sich der Bund, unterstützt von der Richterschaft, zu einer Wieder-

herstellung des zum Großteil zerstörten Justizpalastes. Die Jury (u. a. Franz v. Krauss u. C. Holzmeister) vergab den 1. Preis (von 44 eingelangten Entwürfen) an Heinrich Ried, dessen Projekt auch zur Ausführung kam. Diese Entscheidung zugunsten eines konventionell historistischen Konzepts fachte die Diskussion um die an sich schon umstrittene Wiederherstellung (siehe WV 56) noch mehr an. Vor allem Perco, der in seinem Konkurrenzentwurf eine einfache klassizierende Lösung vorgeschlagen hatte, griff Ried auf das heftigste an. Über eine Prämierung seines Entwurfes ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Der Tag, 11./18.9. und 15. 10. 1927 und 25. 7. 1928; Wr. Allg. Ztg.,17. 9. 1927 (A. Loos) und 4. 6. (Perco), 6. 6. (M. Ermers) und 21. 6. 1930; Architektur u. Bautechnik 1928, S. 41 f.; ZÖIAV 1928, S. 269; Wr. Mittagsztg., 20. 6. 1930; und N. P.

## **WV 62** 1928/29

**Wohnhausanlage der Gemeinde Wien – „Holy-Hof", Wien 17,** Heigerleinstr. 104/Halirschg./Gräfferg. – Blockrandverbauung eines dreieckigen Grundstückes, um einen zentralen Hof gruppiert, Gesamtareal 2.116 m², davon 67 % verbaut. Ursprünglich 88 Wohnungen (später auf 108 ausgebaut), ein Jugendheim und eine Werkstätte.

Der größte Teil der Wohnungen besteht aus Zimmer, Küche, Kabinett (40 m²), jede Wohnung ist mit einem Balkon ausgestattet (außer den Einzelzimmern). Die Anlage verfügt über keine zentrale Waschküche oder Bad.

Perco führt den Bau in alleiniger Verantwortung aus. Auffallend ist die starke Betonung formalistischer Kriterien in der Grundrißstruktur. Der Baukörper wurde wie eine Skulptur aufgefaßt, bemerkenswert die pathetische Ecklösung.

*L. u. Q.:* Bau- u. Werkkunst 1930, S. 249; Österr. Kunst 1932, S. 9; Tafuri, Vienna Rossa, 1980, S. 84; Weihsmann, Das Rote Wien 1985, S. 304; MA 37/Baupol. E. Z. 1840 und N. P.

**Konkurrenzentwurf für die Verbauung der Bürgerversorgungshausgründe zwischen Währinger Straße/Spitalgasse** (Lageplan, Perspektive, diverse Fassadenrisse).

Nach dem Abbruch des alten Versorgungshauses (ein frühhistoristischer Bau 1858/60 von Ferdinand Fellner d. Ä. mit einer integrierten neugotischen Kirche errichtet), schrieb die Gemeinde Wien einen beschränkten Wettbewerb für ein multifunktionales städtisches Zentrum aus: Neben der Errichtung von rund 250 Wohnungen mit Folgeeinrichtungen, Büroräumen und einer Gartenanlage im Süden sollten eine U-Bahnstation, eine Lesehalle, Ausstellungsräume und diverse Amtsgebäude errichtet werden. Da eine neue Bauordnung erlassen wurde, die eine höhere Geschoßanzahl erlaubte, war es sozusagen die „erste Wolkenkratzerkonkurrenz" in Wien. Geladen waren die Architekten: Perco, Rudolf Frass, Berger/Ziegler, Otto Prutscher, Josef Frank, Schmidt/Aichinger und Theiss/ Jaksch. Preisgekrönt und zur Ausführung bestimmt wurde das Projekt von R. Frass, das ein sechzehnstöckiges Hochhaus vorsah. Das auch in der Architektenschaft umstrittene Projekt wurde schließlich infolge der Wirtschaftskrise und Umschichtung der Steuermittel zugunsten des Bundes fallengelassen und eine städtische Grünanlage angelegt, die bis heute besteht.

Der Entwurf von Perco zeigt eine große Affinität zu den zeitgleichen Planungen für den Engelsplatz-Hof. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Der Tag, 27. 10. 1928;19., 24., 30. 3. u. 25. 4. 1929; 4. u. 22. 2. 1931; Bauwelt 1929, S. 613; Moderne Welt 1929, S. 12 f.; Bau u. Werkkunst 1929, S. 181 ff.; Bauwelt 1938, S. 27; Posch, Wr. Gartenstadtbewegung 1981, S. 94; H. Weihsmann, Das Rote Wien 1985, S. 192; G. Schwalm-Theiss, Theiss/Jaksch, 1986, S. 75 u. 146; K. Rossberg, Das architekton. Werk von R. Frass, Dipl.-Arb. 1989; M. Kristan, Ein Wiener „Turmbau zu Babel", in: Wettbewerbe H. 125/26 1993, S. 138 ff.; J. Tabor, Die Baukunst der unbegrenzten Kompromisse in Österreich (Kat.), Frankfurt 1995, S. 34; U. Prokop, Rudolf Frass 1929 – Hochhaus an der Währingerstr., in: Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 306 f.; und N. P.

## **WV 64** 1929

**Konkurrenzentwurf für einen Leuchtturm als Columbusdenkmal in Santo Domingo** (Perspektive, diverse Skizzen, Baubeschreibung). Ausgeschrieben von der Panamerikanischen Union als internationaler Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Leuchtturm mit Gedächtniskapelle und Museum zum Gedächtnis des Entdeckers. Die Errichtung war in der Dominikanischen Republik in der Nähe der Landestelle geplant – Endtermin 1. 4. 1929.

In der prominent besetzten Jury waren u. a. P. Bonatz, P. Behrens, Poelzig, Le Corbusier, Saarinen und Lloyd Wright. Das Projekt von Perco beruhte auf dem Motiv eines geblähten Segels, inspiriert von einer als „Steinsegel" gestalteten mexikanischen Wallfahrtskirche in Guadeloupe. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt. Der Entwurf wurde mehrfach publiziert.

*L. u. Q.:* ÖBZ 1928, S. 495; Österr. Kunst 1932, H. 12, S. 14; u. N. P.

## **WV 65** 1929/33

**WHA der Gemeinde Wien – „Engelsplatz-Hof", Wien 20,** Engelsplatz/Forsthausg./Wehlistr./Leystr./Robert-Blum G. (Lagepläne, Grundrisse, Aufrisse, Perspektiven, zahlreiche Detailstudien). Wohnhausanlage in Blockrandverbauung um mehrere Gartenhöfe, gruppiert auf einem 118.000-$m^2$-Areal, das zu 28 % verbaut ist.

Bereits 1928 sah ein Gemeinderatsbeschluß die Errichtung einer Wohnhausanlage auf dem, infolge der Liquidierung der Donauregulierungskommission, in das Eigentum der Gemeinde übergegangene Areal vor. Zu Beginn des Jahres 1929 wurde nach einem engeren Wettbewerb Perco in alleiniger Verantwortung mit der Planung beauftragt. Ursprünglich war die Errichtung von rund 2.300 Wohnungen mit Folgeeinrichtungen, u. a. zwei Großwäschereien, Bad, Theater, Kino, Bibliothek, Kindergarten und ein Versammlungslokal, in fünf Bauabschnitten vorgesehen. Die Kosten waren mit rund 37 Mill. Schilling veranschlagt, die Bauzeit sollte rund drei Jahre

betragen. Die Anlage wäre damit fast doppelt so groß wie der Karl-Marx-Hof gewesen und damals die größte Wohnhausanlage der Welt überhaupt. Bereits die Einreichpläne vom Feber 1930 zeigen ein etwas reduziertes Programm, und es kam bis 1933 nur zur Fertigstellung von 1.460 Wohnungen und einer Zentralwäscherei. Der letzte Bauabschnitt (Bauteil III wurde nur teilweise, Bauteil IV überhaupt nicht realisiert) konnte infolge der Umschichtung der Steuergelder zugunsten des Bundes und der veränderten politischen Situation nicht mehr fertiggestellt werden. Dieser Teil wurde erst nach dem Krieg in offener Zeilenverbauung (entgegen den ursprünglichen Plänen) errichtet.

Die zahlreichen Planungsvarianten geben Zeugnis von der intensiven Auseinandersetzung des Architekten mit dem Projekt, wobei insbesondere formale Überlegungen im Vordergrund standen. Ein besonderer Schwerpunkt wurde auf die Anordnung der Höfe und deren gärtnerische Ausgestaltung nach einem strengen geometrischen System gelegt, in die eine umfangreiche skulpturale Ausgestaltung hätte integriert werden sollen (Briefverkehr mit Anton Hanak). Große Sorgfalt wurde auch auf die Gestaltung der Portalanlage des Eingangsbereichs und des – als Wahrzeichen zu sehenden – Uhrturmes der Wäscherei angewandt. Die meisten Bauten der Folgeeinrichtungen wurden jedoch nicht realisiert. Die Wohnblocks sind vier- bis fünfgeschoßig, ein Großteil der Wohnungen (zumeist Zimmer/Küche zu 45 m²) verfügt über Balkons. Es gibt keine Nordwohnungen, die Wohnzimmer sind zweifenstrig (nach dem Usus der damaligen Wohnhausanlagen unüblich).

*L. u. Q.:* ÖBZ 1928, S. 61; Der Tag, 14. 5. 1930; Bau- u. Werkkunst 1930, S. 249 ff.; Blätter für d. Wohlfahrtswesen, Nr. 29, 1932; Österr. Kunst 1932, S. 5 ff., 1933, S. 15 ff.; Das kleine Blatt, 9. 7. 1933; Der Sozialdemokrat, Jänner 1933, S. 7; Der Wiener Tag, 16. 7. 1933; Kuckuck Nr. 29, 1933; AZ, 17. 7. 1933; Schneider/Zell, Der Fall der roten Festung 1934, S. 7; Uhl, Mod. Architektur in Wien, 1966, S. 75; Haiko/Reissberger, Die Wohnhausbauten der Gem. Wien (archithese),1974, S. 52 ff.; Mang, Kommunaler Wohnbau (Kat.), 1978, S. 9 f.; Tafuri, Vienna Rossa (Kat.), 1980, S. 117 u. 210; Weihsmann, Das Rote Wien 1985, S. 143; Dehio Wien, II. bis IX. u. XX. Bezirk (Hg. Bun-

desdenkmalamt), Wien 1993, S. 445; N. P.; Geschäftsprotokolle der MA 222/B2/1; MA 37/E. Z. 3008 und Briefverkehr Hanak – Perco (Archiv d. Hanak-Museums)

**WV 66** 1930

**Konkurrenzentwurf für eine röm.-kath. Kathedrale In Belgrad** (Motto „Eucharestie" [sic], Perspektive, Schnitte, Fassadenriß). Ausgeschrieben vom erzbischöfl. Ordinariat in Belgrad als internationaler Wettbewerb – Endtermin 1. 4. 1930.

Von den 129 Projektanten waren 18 Österreicher, die Wahl des Stiles war freigestellt, ausgeschlossen war nur die Gotik. Den 1. Preis erhielt Josef Wentzler/Dortmund.

Die tatsächlichen Konkurrenzentwürfe Percos und die kurze Zeit später in der Ausstellung „Kirchenkunst" präsentierten und publizierten Pläne für die Belgrader Kathedrale weichen in einigen Details voneinander ab. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: Kirchenkunst 1930, S. 82 ff.; DBZ 1930, S. 77 ff,. u. 1932, S. 907 f.; Österr. Kunst 1932, S. 11; und N. P.

**WV 67** 1930

**Konkurrenzentwurf für ein Krematorium in Graz** (Motto „Phönix", mehrere Perspektiven, Grundriß, Baubeschreibung). Durchgeführt im Sommer 1930, den Bewerb gewann Erich Boltenstern, dessen Entwurf auch zur Ausführung kam.

Percos Projekt zeigt, ganz im Gegensatz zu seinem einige Jahre zuvor entstandenen Krematoriumsentwurf für Wien, Einflüsse des Neoplastizismus, die für diese Phase seines Schaffens prägend war. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: Mod. Bauformen 1933, S. 111; und N.P

## WV 68 1930

**1930 Studie – Karlsplatzlösung** (Vogelperspektive, Baubeschreibung).

Perco widmete diese städtebauliche Studie der Gemeinde Wien aus Dankbarkeit für die Auftragserteilung der Planung des Engelsplatz-Hofes. Die Karlsplatzverbauung war seit dem Abriß der Bastei ein ungelöstes städtebauliches Problem, mit dem sich bereits Otto Wagner im Zusammenhang mit der Errichtung des Franz Josef-Stadtmuseums 1909 beschäftigt hatte. Der Entwurf Percos übernimmt zwar Wagners Idee, die Karlskirche in den Scheitelpunkt einer Exedra zu setzen, geht aber vom Prinzip einer axialen Lösung ab. Im Sinne Camillo Sittes plant er einen geschlossenen Platz vor der Kirche und schlägt als architektonisches Gegengewicht eine große Stadtachse entlang der Wiedner Hauptstraße vor.

*L. u. Q.*: Bau- u. Werkkunst 1930; R. Kassal-Mikula, Museumsprojekte, in: Haiko 1988, S. 114 ff.; U. Prokop, Rudolf Perco 1930 – Karlsplatzlösung, in: Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 310 f.; u. N. P.

## WV 69 1930

**Konkurrenz zur Verbauung der Froschberggründe in Linz** (Lageplan, Wohnungsgrundriß, Baubeschreibung). Endtermin 29. 11. 1930.

Konzipiert war eine Reihenhaussiedlung mit rund 240 Wohnungen und 10 Geschäften. Im Gegensatz zu den formal wesentlich konventionelleren Entwürfen für Wiener Wohnhausanlagen waren hier Reihenhäuser in Zeilenverbauung mit Flachdächern geplant. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: ÖBZ 1930, S. 699; und N. P.

## **WV 70** 1930/31

**Gruppe von 6 Kirchenentwürfen:** Apostolische Kirche/Mariahilfer Str., röm-kath. Kirche in K., Klosterkirche mit Calvarienberg, Katholische Eisenbetonkirche in Neumargareten und zwei nicht näher bezeichnete Entwürfe (Perspektiven).

Offensichtlich in Hinblick auf die 1932 veranstaltete Ausstellung *„Christliche Kunst"* konzipiert. Ausgestellt wurde der Entwurf für eine Eisenbetonkirche für Neumargareten (Nr. 324/325), welcher aber auf herbe Kritik von offizieller Seite stieß. Vier der Entwürfe wurden 1932 in der Zeitschrift Österr. Kunst veröffentlicht.

*L. u. Q.:* Österr. Kunst 1932, S. 12 f.; Kat. d. Ausstlg. „Christl. Kunst" 1932; Wr. Ztg., 15. 3. 1932; A. d. R. GZ 20.445/13/1933 und N. P.

## **WV 71** 1931

**Studie – Mozartdenkmal auf dem Friedhof von St. Marx** (Lageplan, Perspektive und Baubeschreibung).

Der Entwurf sieht ein Denkmal im Rahmen eines umfassenden städtebaulichen Konzeptes vor. Das eigentliche Grab Mozarts sollte in einem Pfeilerhain, der dem Denkmal vorgelagert war, zu liegen kommen. Die fünf Abstufungen des abgetreppte Baukörpers sollten die fünf Takte des letzten Satzes der Jupitersymphonie symbolisieren. Perco experimentierte hier mit der Umsetzung von akustisch-musikalischen Phänomenen in architektonische Formen, er selbst interpretiert die horizontalen Linien als Halbtöne, die Vertikalen als Viertelnoten – ein Konzept, das wahrscheinlich von Schönbergs Musiktheorien beeinflußt war.

Dieser Entwurf entstand aus eigener Initiative, Perco schickte ihn an zahlreiche Institutionen, u. a. den Musikverein und das Mozarteum. Es kam zu keiner Realisierung.

*L .u. Q.:* N. P.

**WV 72** um 1931 (?)

**Studie – Rekonstruktionsversuch des Pantheon** (Axonometrie)

*L. u. Q.:* Österr. Kunst 1932, S. 11

**WV 73** 1932

**Zwei Konkurrenzentwürfe für die Gestaltung des Reichsehrenmales zu Ehren der deutschen Kriegsgefallenen in Bad Berka** (Motto „Schützengraben" und „Granattrichter", Perspektiven und Schnitte, Baubeschreibungen).

Ausgeschrieben von der Stiftung *„Reichsehrenmal"* (gegründet vom Verband der Frontkämpfer). Vorgabe war die Errichtung eines Ehrenmales für das gesamte Deutsche Reich in Form eines Ehrenhaines im Bereich des Thüringer Waldes. An dem seit Jahren diskutierten Projekt beteiligten sich mehr als 1.800 Architekten. Es kam zu keiner Realisation.

Die beiden Entwürfe von Perco gehen jeweils von der Verbindung des Versammlungsortes im Tal mit der eigentlichen Gedenkstätte auf einem erhöhten Gelände im Wald aus. Manifest wird hier seine Neigung zu Gigantomanie und einer Architecture parlante. In der Ikonographie werden völlig neue Wege beschritten, in dem Geländedestruktionen des modernen Krieges metaphorisch eingesetzt werden.
Die Variante *„Schützengraben"* sah als eigentliches Mahnmal vier Stelen vor, in deren Zentrum eine 40 m hohe Kriegerstatue, gekrönt von einem Sturmhelm, stehen sollte. Beim Projekt *„Granattrichter"* sollten 10 in die Tiefe abgestufte Ringe das eigentliche Ehrenmal symbolisieren. Vorgesehen war, die Namen von 2 Millionen (!) Gefallen einzumeißeln. Über eine Prämierung der Entwürfe ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Bauwelt 1931, S. 1398; DBZ 1932, S. 441 ff.; und N. P.

**WV 74** 1932/33

**Gruppe von 4 Kirchenentwürfen:** eine nicht bezeichnete Studie, ein Entwurf für eine röm.-kath. Basilika in Glas u. Be-

ton, ein Entwurf für eine neuliturgisch kath. Kirche mit Amphitheater für geistliche Mysterienspiele und eine Studie, genannt „Kirche der tausend Leuchten" (Perspektiven).

Wie die Datierung der Entwürfe zeigt, entstanden sie in der Zeit von 1932/33. Bezeichnend für diese Reihe ist nicht nur die formale Kühnheit,'sondern auch die Beschäftigung mit neuen liturgischen Konzepten, wie sie vor allem von Dominikus Böhm (Theorie des christozentrischen Zentralbaus) propagiert wurden. Die Entwürfe waren offensichtlich für Publikationen konzipiert.

*L. u. Q.*: Kirchenkunst 1934, S. 84; und N. P.

**WV 75** 1933

**Konkurrenzentwurf für die städtebauliche Umgestaltung des Stadtteiles Norrmalm von Stockholm** (Lageplan). Ausgeschrieben als internationaler Wettbewerb vom Planungsamt in Stockholm mit der Vorgabe, in dem dicht verbauten Stadtteil eine effiziente Nord-Süd-Achse zu errichten – Endtermin 1. 3. 1933.

An dem großen internationalen Wettbewerb beteiligten sich mehr als 300 Architekten, darunter auch Le Corbusier. Percos Entwurf langte angeblich verspätet ein und war deshalb hors concours.

*L. u. Q.*: Monatshefte f. Baukunst u. Städtebau (Wasmuth), 1934, S. 97 ff.; u. N. P.

**WV 76** 1933

**Konkurrenzentwurf für die Aufschließung des Kahlenberges** (Perspektiven, Fassadenrisse, Schnitte, Baubeschreibung). Ausgeschrieben von der Kahlenberg-AG für österreichische Architekten – Endtermin 30. 3. 1933.

Vorgabe war die Errichtung einer „Wohn- u. Ausflugsstadt" auf einem 350 ha großen Gelände. Neben Hotels, Gaststätten und einem Strandbad war außerdem noch die Projektierung einer Festwiese und einer Freilichtbühne gefordert. Auch Wochenendhäuser und eine Siedlung mit Folgeeinrichtungen waren vorgesehen, die alte Kahlenbergkirche sollte jedoch erhalten bleiben.

Seit Betriebseinstellung der alten Zahnradbahn 1922 war diese Region als Naherholungsgebiet ungenutzt. Vor allem Max Ermers setzte sich bereits Ende der zwanziger Jahre für eine Nutzung des Gebietes und für die Ausschreibung eines Ideenwettbewerbes ein. Die Gründung der Kahlenberg-AG 1930 fiel in die Zeit der ärgsten Wirtschaftskrise, nur 52 % der Aktien konnten verkauft werden. 1933 wurde dennoch ein Ideenwettbewerb durchgeführt, in der Jury waren u. a. Holzmeister, Fellerer und Strnad. Von den 180 eingelangten Entwürfen wurden sechs prämiert, darunter Ponzen/Boltenstern, Witzmann/Niedermoser, Haerdtl und Lichtblau. An eine Realisation war aber infolge der politischen Wirren nicht zu denken. Erst im Zusammenhang mit dem Bau der Höhenstraße 1935/36 wurde nach Boltensterns Plänen ein Ausflugslokal errichtet.

Perco beschäftigte sich in seinen Entwürfen überwiegend mit der Wirkung des Silhouette des Gebäudekomplexes an dieser exponierten Lage. Die sehr dynamische Auffassung des geschwungenen Baukörpers scheint von aktuellen Berliner Architekturtendenzen (wie Erich Mendelsohn oder den Gebrüdern Luckhardt) beeinflußt und kontrastiert scharf mit den wuchtigen Pfeilerarkaden aus Haustein im Untergeschoß. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Der Tag, 9. 8. 1928, 12. u. 19. 1. 1930, 5. 10. 1932, 1. 3. u. 18. 7. 1933; Bauwelt 1933, S. 287; Bernard, Das leuchtende Band im Wienerwald, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 230; und N. P.

## **WV 77** 1933

**Konkurrenzentwurf (?) für den Dr.-Ignaz Seipel-Gedächtnisbau** (zwei Perspektiven).

Auf Initiative von Dr. Hildegard Burjan konstituierte sich ein Komitee für den Bau einer Seipelgedächtniskirche, das im Frühjahr 1933 einen geladenen Wettbewerb ausschrieb. Von sieben eingereichten Entwürfen (darunter A. Popp, R. Kramreiter, K. Holey u. Schmid/Aichinger) kam das Projekt von C. Holzmeister zur Ausführung. Die Studie, die Perco zu Beginn 1933 ausgearbeitet hatte, dürfte in der Hoffnung auf eine Beteiligung am Wettbewerb angefertigt worden sein – er erhielt jedoch keine Einladung.

*L. u. Q.:* Wr. Ztg., 30. 5. 1933; Bernard/Feller, Die Baumeister d. Friedensfürsten, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 204 ff.; Prokop, Die Wagnerschüler zwischen Ständestaat u. Nationalsozialismus (ebenda), S. 336 ff.; U. Prokop, Rudolf Perco 1933 – Dr. Ignaz Seipel-Gedächtniskirche, in: Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 312 ff.; und N. P.

## WV 78 *1933*

**Konkurrenzentwurf zur architektonischen Ausgestaltung der Reichsbrücke** (Perspektive, Baubeschreibung).

Ausgeschrieben vom Bundesministerium von Handel u. Verkehr für österr. Architekten – Endtermin 2. 5. 1933.

Nachdem die 1876 errichtete Kronprinz-Rudolf-Brücke überholungsbedürftig geworden war, wurde im Mai 1933 eine Vorkonkurrenz ausgeschrieben, die das Team Hoppe/Schönthal gewann. Beim engeren Bewerb empfahl die Jury jedoch eine Kabel- oder Kettenbrücke. Das schließlich von Theiss/Jaksch (in Zusammenarbeit mit Holzmeister) ausgeführte Projekt ist 1976 eingestürzt.

Die erhaltene Entwurfsperspektive von Perco dürfte sich auf die Vorkonkurrenz beziehen, da sie mehrere Strompfeiler aufweist. Eine kleine Entwurfsskizze, die ein Triglyphenmotiv als Pfeilerverkleidung zeigt, gibt Aufschluß über die ausgeprägte Kontinuität von klassizistischen Tendenzen bis in die frühen dreißiger Jahre. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* profil 1934, S. 8 f.; Wr. Ztg., 27. 5. 1933; Schwalm-Theiss, Theiss/Jaksch 1886, S. 105; und N. P.

## WV 79 1933

**Konkurrenzentwurf für ein „Österreichisches Heldendenkmal 1934"** (Grundriß, mehrere Perspektiven, Baubeschreibung). Ausgeschrieben für österr. Künstler von der Vereinigung zur Schaffung eines Österr. Heldendenkmals – Endtermin 31. 10. 1933.

Vorgabe war, das Ehrenmal der österreichischen Armee im baulichen Zusammenhang mit dem Äußeren Burgtor und seiner engeren Umgebung zu konzipieren.

An dem Bewerb nahmen rund 200 Architekten teil, in der Jury waren u. a. Clemens Holzmeister und Karl Holey. Zur Ausführung kam das Projekt des Otto-Wagner-Schülers Rudolf Wondracek. Die Einweihung im September 1934 wurde zu einer der größten Selbstdarstellungen des Ständestaates. Charakteristisch für den Percoentwurf ist das Ausgreifen des Denkmales in den Ringstraßenbereich mittels 12 vorgelagerter Pfeiler, ausgehend von der städtebaulichen Überlegung die Lücken der Ringstraße durch Einbauten zu schließen. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Der Tag, 18. 3. 1928; DBZ 1934, S. 725 ff.; B. Feller, Ein Ort patriotischen Gedenkens, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), Wien 1994, S. 142 ff.; und N. P.

**WV 80** 1934

**Konkurrenzentwurf für ein Konservatorium und Theater in Istanbul** (Grund- u. Fassadenrisse, Schnitte).

Ausgeschrieben als internationaler Wettbewerb. Die Vorgabe war, ein Theater und ein Konservatorium, die nach außen eine organische Einheit bilden sollten, als zwei völlig unabhängige Einrichtungen zu konzipieren.

Den 1. Preis erhielt das Projekt von Poelzig (es diente später als Basis für das Konzept von Holzmeister), es kam jedoch zu keiner Realisation. Der Beitrag von Perco ist geprägt von einer Synthese von streng klassizistisch organisierten Fronten mit einer ornamentierten Oberflächenstrukturierung nach dem Vorbild von Lloyd Wright. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* DBZ 1935, S. 81 f; C. Holzmeister (Selbstbiogr.) 1976, S. 115; und N. P.

**WV 81** 1934

**Studie für eine Reunionsgedächtnis Domanlage – „Zelte Davids"** (Lageplan, Aufriß und Perspektive).

Wie bereits 1918 (Sühnedenkmal für den Weltkrieg WV 36), beschäftigte sich Perco hier abermals mit der Idee des Ab-

schlusses des Kaiserforums. Bei dieser utopistischen Studie hätte das verbaute Areal zusätzlich noch das Viertel zwischen Lastenstraße, Mariahilfer Straße und Stiftgasse umfaßt. Ein monumentaler Gedächtnisdom für alle christlichen Bekenntnisse – in etwa auf dem Bereich der Stiftskaserne zu denken – sollte den Abschluß des Forums bilden. Um einen freien Durchblick zum Gebäude zu gewähren, sollten der Mittelteil der Hofstallungen und der rückwärtige Anbau aus dem 19. Jahrhundert abgerissen werden. Der Rückgriff auf das Thema des Zeltes entspricht einem sehr beliebten Motiv der Wagnerschule für temporäre Architektur. Die Studie scheint für eine der damals aktuellen Ausstellungen, die sich mit dem Kirchenbau beschäftigten, angefertigt worden zu sein.

*L. u. Q.:* U. Prokop, Rudolf Perco 1934 – Reuniongedächtnisdomanlage „Zelte Davids", in: Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 320 f.; und N. P.

### **WV 82** 1935

**Konkurrenzentwurf für das „Denkmal der Arbeit"** (Fotos von Modellen, diverse Entwurfsskizzen).

Nach dem Abriß des Republikdenkmals auf dem Schmerlingplatz 1934 wurde für diesen Standort eine Konkurrenz für ein „Denkmal der Arbeit" ausgeschrieben, das die Architekten Theiss/Jaksch in Zusammenarbeit mit dem Bildhauer F. Opitz gewannen. Das Projekt wurde allerdings erst 1951 am Vorplatz einer WHA an der Heiligenstädter Straße realisiert.

Die zahlreichen, sehr unterschiedlichen Entwürfe Percos (Skizzen und Modelle) zeigen nicht nur eine Konzentration auf das Denkmal selbst, sondern vor allem eine intensive Auseinandersetzung mit dem städtebaulichen Aspekt. Auch hier ging es ihm vor allem darum, die Baulücke an der Ringstraße zu schließen. Die skulpturale Ausgestaltung mit ihren unterschiedlichsten Varianten wurde von ihm selbst konzipiert. Erhalten sind nur Vorstudien, wie der offizielle Wettbewerbsentwurf tatsächlich ausgesehen hat, ist nicht bekannt.

*L. u. Q.:* Österr. Woche 1935; B. Feller, Sichtbarmachung der Vergangenheit, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 286; J. Tabor/S. Theiss,

H. Jaksch 1935 – Denkmal der Arbeit, in: Das ungebaute Wien (Kat.), Wien 1999, S. 326; und N. P.

**WV 83** 1935

**Zwei Konkurrenzentwürfe zur Errichtung eines Gedenkzeichens anläßlich des Ausbaus der Großglockner Hochalpenstraße am Fuschertörl** (Motto „Dreieck": Variante I – Modell, Variante II – Grundriß, Aufriß und Schnitt).

Anläßlich der Eröffnung der Scheitelstrecke im August 1935 wurde diese Konkurrenz zur Errichtung eines Gedenkzeichens ausgeschrieben. Obwohl der Entwurf von Rudolf Perthen den 1. Preis erhielt, kam das Projekt von Holzmeister zur Realisation.

Die erhaltenen Skizzen von Percos Beitrag zeigen zwei Varianten. Der erste Entwurf sah eine Art von begehbarem Altar vor, der zweite Entwurf zeigt eine abstrakte, nach kubistischen Kriterien gestaltete Skulptur. Über eine eventuelle Auszeichnung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: Österr. Woche 1935; E. Bernard, Der Bau der Großglockner Hochalpenstraße, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 239; u. N. P.

**WV 84** 1935

**Konkurrenzentwurf für ein Wahrzeichen über die Traubensorte Neuburger in Ober Arnsdorf/Wachau** (Aufrisse von zwei Varianten, diverse Skizzen).

Ausgeschrieben von der Niederösterreichischen Landwirtschaftskammer für alle österreichischen Architekten. Die Vorgabe war, 25 Flaschen Neuburger in ein Denkmal einzumauern, von denen alle zehn Jahre eine Flasche zur Verkostung kommt. Ein bereits bestehendes Marterl sollte integriert werden. Der lokalen Tradition nach, fand der Neuburger von Arnsdorf aus seine Verbreitung.

Eine der typischen Bauaufgaben zur Zeit des Ständestaates im Zuge einer betonten Österreichideologie. Bezeichnenderweise war die Jury – vor allem in Anbetracht der Geringfügigkeit der Bauaufgabe – mit M. Fellerer, Eugen Kastner und

Wilhelm Frass unverhältnismäßig prominent besetzt. Zur Ausführung kam das Projekt von J. Heinzle/St. Simony.

Percos Entwürfe sahen zwei Varianten vor: Das Marterl jeweils wurde mit einer Pyramide bzw. mit einem stilisierten Weinstock verbunden. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* Österr. Woche, 19. 9. 1935; und N. P.

**WV 85** 1936

**Konkurrenzentwurf zur städtebaulichen Ausgestaltung des Dr.-Dollfuß-Platzes** (Votivkirchenpark/jetzt Sigmund-Freud-Park) (Lageplan, verschiedene Skizzen, Baubeschreibung).

Zu Beginn des Jahres 1936 von der Z. V. A. Ö. mit finanzieller Unterstützung der RAVAG ausgeschrieben, zur Erlangung von Ideenskizzen zur städtebaulichen Ausgestaltung des Platzes vor der Votivkirche. Unter besonderer Bedachtnahme der Aufstellung eines Kaiser Franz Josef-Denkmals. Vorgabe war eine einheitliche Bauhöhe von 25 m, in gestalterischer Hinsicht hatten die Teilnehmer freie Hand.

Die städtebaulich unbefriedigende Situation des Platzes vor der Votivkirche beschäftigte bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Stadtplaner. Camillo Sitte empfahl in seiner Konzeption von 1889 ein großes Atrium vor der Kirche und zwei weitere, asymmetrisch gesetzte Plätze. Basierend auf diesen Überlegungen legte 1917 Friedrich Ohmann zwei Studien vor, die gleichfalls ein der Votivkirche vorgelegtes Atrium mit einer großzügigen Denkmalanlage (vorzugsweise Franz Joseph I.), eingebunden in einem umfassenden Museumskomplex, vorsahen. Die äußere Platzwand sollten neu zu errichtende Universitätsgebäude bilden.

Auf diese Konzepte griffen schließlich sowohl Theiss/Jaksch mit ihrem Siegesprojekt (das nicht realisiert wurde) als auch Perco zurück. Er konzipierte eine kompakte Verbauung des Areals mit einem kleinen geschlossenen Platz vor der Kirche, allerdings mit einer Öffnung in der Achse zur Stadt. Das Denkmal situierte er unmittelbar in den Ringstraßenbereich (der Ver-

kehr sollte umgeleitet werden) – ein Punkt, der sehr kritisiert wurde. Diverse Universitätsbauten und ein Caritas-Haus mit einem Dollfuß-Denkmal sollten den Platz in die Umgebung einbinden. Der Beitrag wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.:* C. Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen 1889; DBZ 1918, S. 1 ff. u. S. 13 ff.; profil 1936, S. 324 ff.; G. Schwalm-Theiss, Theiss & Jaksch 1986, S. 109; und N. P.

## **WV 86** 1936

**Konkurrenzentwurf für den Österreich-Pavillon der Weltausstellung in Paris 1937** (Baubeschreibung, Perspektive, Grundriß u. Aufrisse).

Ausgeschrieben im April des Jahres 1936. Die Vorgaben für das kleine ansteigende Gelände waren die Errichtung eines Empfangs- u. Repräsentationstraumes sowie Räumlichkeiten für die Stadt Wien und die Fremdenverkehrswerbung. Diverse Annexe sollten u. a. ein Freilichtkino, ein Gartencafé, einen Verkaufsstand der Tabakregie und ein Reisebüro umfassen. Empfohlen wurde eine Auflösung in Einzelobjekte. An dem Bewerb beteiligten sich u. a. E. Lichtblau, J. Hoffmann, J. Frank, Theiss/Jaksch, E. Boltenstern und O. Haerdtl, dessen Projekt zur Ausführung bestimmt wurde.

Perco hielt sich ziemlich genau an die Vorgaben, die Dimensionen des Freilichtkinos bestimmen die Grundrißstruktur. Die diversen Räumlichkeiten sind auf zwei Baukörper aufgeteilt, die straßenseitig in einer konkaven Schwingung streng symmetrisch organisiert sind. Die in der Hauptachse vorgeschobene verglaste Eingangsfront wird von einer stark vorkragenden, skulptural reich ausgestalteten Turmwand mit dem Hoheitszeichen dominiert. Im rückwärtigen Abschnitt mit Haupthalle und Gartencafé wird jedoch die Symmetrie zugunsten eines freien Grundrisses aufgegeben. Der Einsatz der damals aktuellen Glasarchitektur erfolgt in einer sehr eigenwilligen Weise, die in einem scharfen Gegensatz zum aufwendigen Skulpturenprogramm steht. Der seitliche Kiosk für die Tabakregie ist nahezu ein direktes Zitat des Brüsseler Pavillons von Haerdtl. Der Entwurf kam in die engere Wahl.

*L. u. Q.:* St. Plischke, Die österr. Pavillons in Brüssel 1935 und Paris 1937, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 308 ff.; Adolf Stiller, Oswald Haerdtl, Salzburg 2000, S. 84 ff.; und N. P.

## WV 87 1936

**Konkurrenzentwurf zur Errichtung eines Kaiser Franz Josef-Denkmals** (zahlreiche Skizzen, Modellfotos).

Allgemeiner Wettbewerb, ausgeschrieben von der Gemeinde Wien im Oktober 1936. In der Jury waren u. a. P. Behrens und F. Andri, die Platzwahl und Art und Weise der Darstellung war freigestellt. Von rund 140 eingelangten Entwürfen wurden die beiden alternativen Projekte von C. Holzmeister/H. André und der Entwurf von Josef Müllner preisgekrönt, unter den weiteren 25 Ankäufen befanden sich u. a. Projekte von: A. Popp/W. Frass/R. Andersen/J. Dobrowsky, O. Haerdtl/M. Powolny und R. Oerley/F. J. Riedl. Es kam zu keiner Realisation.

Die Errichtung eines Franz-Josef-Denkmals und insbesondere die Wahl eines geeigneten Standortes war ein seit langem diskutiertes Thema. Bereits 1895 schlug Otto Wagner ein Reiterdenkmal auf dem Rathausplatz vor. Unmittelbar nach dem Tod des Kaisers wurden seitens der Architektenschaft neuerlich zahlreiche Vorschläge gemacht. Abermalige Aktualität gewann die Denkmalfrage in der Ära des Ständestaates, die zur Gründung einer Denkmalvereinigung führte, der zahlreiche prominente Persönlichkeiten dieser Ära angehörten; in der Folge kam es innerhalb kurzer Zeit zu drei Konkurrenzen (siehe auch WV 85 und WV 92).

Bei diesem Wettbewerb von 1936 sahen die meisten der eingereichten Projekte den Platz vor der Votivkirche als Aufstellungsort vor. Die preisgekrönten Entwürfe hingegen schlugen den Michaeler- oder den Heldenplatz vor.

Die zahlreichen Skizzen und Modelle Percos zeigen zwei Varianten: Die eine ging von einer Ehrenhofanlage aus. Auf einem erhöhten Mittelteil sollte die reliefierte Reiterfigur des Kaisers angebracht sein. Die zweite endgültige Fassung sah einen hohen Sockel vor, auf dem sich die stehende Figur des Kaisers, flankiert von 14 Mitarbeitern, befand. In den Arkaden des

Sockels hätte ein Museum untergebracht werden sollen. Die skulpturale Ausgestaltung wurde von ihm selbst konzipiert. Als Standort schlug er das Ende des Schottenringes vor. Der Entwurf wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.*: DBZ 1917, S. 65 ff. u. S.73 ff.; profil 1936, S. 542 ff.; Wr. Ztg., 2. 12. 1936; B. Feller, Sichtbarmachung der Vergangenheit, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 284 ff.; und N. P.

**WV 88 (?)** 1936

**Konkurrenzentwurf für ein Bahnhofsgebäude in Saloniki.**

Außer einem Briefwechsel sind keine Unterlagen über diesen Beitrag erhalten.

*L. u. Q.*: Bauwelt 1936, S. 1077; und N. P.

**WV 89** 1936/37

**Studien zur Kirche Maria Lourdes in Meidling** (rund 30 verschiedene Modelle und Beschreibungen).

Die Ende der dreißiger Jahre projektierte Kirche kam erst nach dem Krieg durch Robert Kramreiter zur Realisierung.

Perco konnte sich Dank der Intervention des Dombaumeisters Kirstein bei Monsignore Schulenburg, dem Pfarrer von Maria Lourdes, berechtigte Hoffnungen auf einen Auftrag machen. Er beschäftigte sich mit diesem Projekt ganz intensiv und unternahm sogar Ende 1936 eine Studienreise nach Italien, um dort den frühchristlichen und romanischen Kirchenbau zu studieren.

Die rund 30 Entwürfe in den unterschiedlichsten Varianten zeigen eine Bandbreite von einer gemäßigten Moderne bis zu einer neoromanischen Formensprache.

*L. u. Q.*: N. P. und Achleitner, Österr. Architektur im 20. Jhdt. Bd. III/1, S. 310

**WV 90** 1937

**Konkurrenzentwurf für ein Amtshaus in Groß Enzersdorf** (Motto „Insula", Baubeschreibung – Empfangsbestätigung vom 3. 3. 1937).

Projektiert war ein drei Stock hohes Amtsgebäude neben der örtlichen Kirche. Außer den obligatorischen Amtsräumen war auch die Unterbringung von Polizei, einer Sparkassa und Räume für die Vaterländ. Front vorgesehen. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.:* N. P.

**WV 91** 1937

**Konkurrenzentwurf für ein Bundesrealgymnasium in Eisenstadt** (Perspektive, Lageplan, Grund-, Aufrisse, Baubeschreibung).

Ausgeschrieben vom Ministerium für Handel u. Verkehr – Endtermin 2. 8. 1937.

Vorgabe war die Errichtung eines Neubaus für ein Gymnasium mit einem dazugehörigen Internat auf dem Gelände gegenüber dem 1926 errichteten Landesregierungsgebäudes (vgl. WV 53). Den 1. Preis erhielt das Projekt von Rudolf Perthen, auf dessen Pläne auch das Landesregierungsgebäude zurückgeht. Infolge des „Anschlusses" im März 1938 kam es nicht mehr zu einer Realisierung des Projektes.

Formal entwickelt hier Perco einen seiner kühnsten Entwürfe: Die beiden Baublöcke von Internat und Schule werden im rechten Winkel zueinander gesetzt. Der zylindrische Baukörper der Anstaltskapelle bildet das verbindende Gelenk, das axial zum Regierungsgebäude gesetzt ist und damit zum zentralen Punkt der Anlage wird. Ergänzt wird der Schulkomplex noch durch die beiden frei liegenden Gebäude von Turnhalle und Festsaal. Sowohl diese freie Grundrißlösung als auch die Außengestaltung mit Flachdach und Fensterbändern zeigen eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit Richtlinien, wie sie von Le Corbusier und vom Bauhaus entwickelt worden waren. Aber auch der Einfluß des russischen Konstruktivismus

wird bei dem Motiv des Eckzylinders deutlich. Über eine eventuelle Prämierung ist nichts bekannt.

*L. u. Q.*: ZÖIAV 1937, S. 185 u. S. 249; und N. P.

**WV 92** 1937

**Konkurrenzentwürfe für ein Franz Josef-Denkmal im Triumphbogen des Mittelrisalits der Neuen Hofburg** (Skizzen, Modellfotos).

Ausgeschrieben von der Vereinigung zur Errichtung eines Franz Josef-Denkmals für alle Künstler Österreichs – Endtermin 20. 8. 1937.

Nachdem die Ergebnisse der Konkurrenz vom Vorjahr (vgl. WV 87) auf große Kritik von allen Seiten gestoßen waren, wurde ein völlig neuer Bewerb ausgeschrieben. Grundlage sollte diesmal der von Perthen/Drobil im Vorjahr eingereichte (allerdings nicht prämierte) Konkurrenzentwurf sein, der eine Aufstellung des Denkmales im Triumphbogen des Neuen Hofburgtraktes vorsah. Eine Variante, die vor allem von Leopold Bauer, als Vorsitzenden des Kunstbeirates des Vereines, unterstützt wurde. Nach internen Querelen ließ man jedoch abermals die Möglichkeit eines anderen Standortes offen. Die drei ersten Preise erhielten jeweils Müllner und O. Hofner (beide Projekte sahen Reiterstandbilder vor) und Drobil/Perthen. Obwohl die Finanzierung durch den Verkauf von Bausteinen und Klassenlosen größtenteils gesichert war, kam es infolge der kurz darauf veränderten politischen Situation zu keiner Realisierung.

Schwerpunkt der Entwürfe von Perco war diesmal insbesondere die Einbindung des Sockels in die Architektur des Neuen Hofburgtraktes. Der Entwurf wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.*: NFP, 20. 2. 1937; ZÖIAV 1937, S. 9; Wr. Ztg., 27. 1., 25. 4. und 3. 9. 1937; und N. P.

## WV 93 1937

**Konkurrenzentwurf zur Gestaltung des Ortskernes von Grinzing** (Baubeschreibung). Ausgeschrieben von der Stadt Wien – Endtermin 20. 9. 1937.

Vorgabe war die Neugestaltung des Ortskernes in Hinsicht auf ein verstärktes Verkehrsaufkommen unter Erhaltung des Ortsbildes.

Von 21 eingereichten Arbeiten wurden die Projekte von Egon Friedinger und Rudolf Perthen prämiert. Es kam zu keiner Realisation. Perco bot in seinem Projekt zwei Varianten an. Die eine gewährte einen flüssigen Verkehr durch eine teilweise Zurücksetzung der Baulinie. Die andere Variante sah vor, mittels einer Umfahrungsstraße den Ortskern verkehrsfrei zu halten. Das Projekt wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.:* ÖBZ 1937, S. 65; und N. P.

## WV 94 1937

**Entwürfe für eine Pfarrkirche in Liesing** (Modellfotos, Grundriß).

Ob dieses Projekt in Hinblick auf eine mögliche Auftragserteilung entstanden ist, muß offenbleiben.

Die im Spätherbst 1937 angefertigten Entwürfe, die einen zentralisierenden Rundbau vorschlagen, zeigen eine Auseinandersetzung mit den Ideen des christozentrischen Zentralbaus von Dominikus Böhm (vgl. WV 74), mit denen sich Perco bereits seit einigen Jahren beschäftigt hatte. Es kam zu keiner Realisation.

*L. u. Q.:* N. P.

## WV 95 1938

**Konkurrenzentwurf für den Ausbau des Messegeländes.**

Ausgeschrieben als internationaler Ideenwettbewerb zur Neugestaltung des Messegeländes – Endtermin 5. 2. 1938.

Die nach dem Brand der Rotunde eingeschränkte Ausstellungsfläche sollte erheblich erweitert werden. Vorgesehen war

eine Ausdehnung des Messegeländes auf das Areal zwischen Ausstellungsstraße, Vorgartenstraße, Meiereistraße und Hauptallee. Diverse bereits bestehende Bauten wie der Trabrennverein sollten integriert werden.

Von 152 Einsendungen erhielt das Projekt von Fellerer/Wörle den 1. Preis, infolge der NS-Machtergreifung kam es zu keiner Realisierung. Die Beteiligung Percos an dieser Konkurrenz ist durch eine Empfangsbestätigung gesichert, es haben sich jedoch keine Entwürfe erhalten.

*L. u. Q.:* Wr. Amtsblatt, 1. 1., 26. 2., 29. 4. u. 3. 7. 1938; und N. P.

## **WV 96** 1938

**Konkurrenzentwurf für eine städtebauliche Lösung der Hochschulstadt Berlin** (Lageplan, Vogelperspektive, diverse Fassadenrisse, Baubeschreibung).

Ausgeschrieben vom Generalbauinspektor für die Neugestaltung der Reichshauptstadt Berlin Albert Speer für „alle Volksdeutschen, gleichgültig welcher Staatsangehörigkeit" – Endtermin 1. 4. 1938.

Im Zuge der Ausgestaltung Berlins zur Megalopolis „Germania" war der Ausbau der großen Stadtachsen ein wesentlicher Schwerpunkt. Entlang der West-Ost-Achse sollte an der Heerstraße, südlich des Olympiastadions, eine neue Hochschulstadt entstehen, die „nach dem persönlichen Willen des Führers" das repräsentative westliche Einfallstor der Reichshauptstadt bilden sollte. Basierend auf den von Speer persönlich ausgearbeiteten Vorentwurf waren Gebäudegruppen für jeweils vier Fakultäten zu konzipieren, unter Einbeziehung der bereits bestehenden Wehrtechnischen Hochschule. Aufgrund der Formulierung der Ausschreibung beteiligten sich mehrere Österreicher an dieser Konkurrenz (u. a. Theiss/Jaksch und Leopold Bauer). Mehr als 700 Entwürfe wurden eingereicht, es wurden keine Preise vergeben. Nur eine kleine Gruppe kam in die engere Wahl zur weiteren Ausarbeitung von Projekten.

Der Entwurf von Perco basierte, im Sinne der barock-monumentalen Prinzipien Otto Wagners, auf einem ausgeklügelten

System von mehreren Achsen: an dem Knick der Hauptachse der Heerstraße wird eine Kreisanlage als Gelenk gesetzt. Drei weitere Achsen, die sich von hier verzweigen, dienen als Rückgrat der Gebäudegruppen. Der Entwurf wurde nicht prämiert.

*L. u. Q.:* DBZ 1937, S. 1094; 1939, S. 162; Bauwelt 1937, S. 95; Dt. Bauhütte, 29. 6. u. 28. 12. 1938; G. Schwalm-Theiss, Theiss & Jaksch, S. 114 f.; und N. P.

**WV 97** 1938

**Konkurrenzentwurf für den Neubau des Hauptpostamtes in Wien** (Perspektive, Lageplan, Grund- und Aufrisse, Baubeschreibung).

Ausgeschrieben von den Ministerien für Handel und Finanzen gemeinsam mit dem Ö. I. A. V. – Endtermin 30. 4. 1938.

Vorgabe beim Neubau des Hauptpost- und des Direktionsgebäudes war die besondere Berücksichtigung des städtebaulichen Aspektes. Insbesondere sollte der Verkehr in diesem Teil der Innenstadt, durch die Schaffung einer adäquaten Platzanlage, flüssiger gestaltet werden. Der Wettbewerb fiel genau in die Zeit des „Anschlusses" und reflektiert nicht zuletzt die prekäre Situation der Wiener Architektur dieser Zeit.

27 Projekte wurden eingereicht, Preisträger waren Schmid/Aichinger, Vytiska/Demetz und F. Schmid/K. Leschinger, es kam zu keiner Realisation.

Percos Projekt sah eine weitläufige Platzanlage vor, die auf der einen Seite von Otto Wagners Postsparkassengebäude, auf der anderen von einer großzügigen Exedra abgeschlossen war. Der Verkehr hätte durch den auf Stützen gesetzten Mittelteil der zurückschwingenden Fassade geleitet werden sollen. In der Außengestaltung griff der Entwurf auf den kühlen Klassizismus der Entwürfe der Wagnerschule zurück. Das Projekt wurde wahrscheinlich aus formalen Gründen (es war nicht aufkaschiert) ausgeschlossen.

1941 war Perco im Rahmen seiner Tätigkeit im Baureferat von Hanns Dustmann noch einmal mit Planungsarbeiten für den Neubau der Reichspost befaßt, die jedoch über vage Konzepte nicht hinausgingen.

*L. u. Q.*: ÖBZ 1937, S. 248; Wr. Ztg., 24. 2. u. 30. 7. 1938; Bauwelt 1938, S. 882 ff.; U. Prokop, Die Anbiederung an die Ewigkeit, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 426 ff.; und N. P.

## **WV 98** 1938

**Studie für den Ausbau des Messegeländes** (Vogelperspektive).

Als Perco im Sommer 1938 im Auftrag des Amtes für Technik der Gauleitung Wien nach Berlin ging, arbeitete er zusammen mit dem Berliner Architekten L. Stigler verschiedene städtebauliche Projekte für Wien aus. Im Rahmen dieser Tätigkeit entstand ein Entwurf zur Ausgestaltung des Messegeländes im Prater. Nach eigener Aussage war Perco für die Gestaltung des Turmes und des Eingangsbereiches verantwortlich. Er projektierte einen breitgelagerten Eingangsbau mit Portikus und symmetrisch angeordneten Hallen, in deren Hauptachse der monumentale Donauturm mit dem Hoheitszeichen, eine Paraphrase von Speers Weltausstellungspavillon für Paris, situiert war. Realisiert wurde jedoch ein Provisorium nach den Plänen von A. Popp/Kutschera/Ubl, dessen Ausarbeitung in Wien erfolgte. Wie weit die Berliner Konzepte berücksichtigt wurden, ist nicht geklärt.

*L. u. Q.*: Amtsblatt d. Stadt Wien, 29. 4. 1938; Ostmark Bauztg., 13. 10. 1939; und N. P.

## **WV 99** 1939

**Konkurrenzentwürfe für die städtebauliche Ausgestaltung von Wuppertal.**

Die Konkurrenz wurde Ende 1938 mit dem Endtermin 1. 2. 1939 ausgeschrieben.

Es sind mehre Briefe erhalten (14. 12. 1938 u. 11. 2. 1940), die Percos Beteiligung belegen, es haben sich jedoch keine Entwürfe erhalten.

*L. u. Q.*: N. P.

**WV 100** 1939

**Ideenskizzen für ein Walther von der Vogelweide-Denkmal** (verschiedene Skizzen zweier alternativer Denkmalentwürfe).

Zur Errichtung eines Denkmales des Minnesängers mit einer angeschlossenen Ehrenhalle am Nordabhang des Leopoldsberges wurde ein Wettbewerb seitens des Kulturamtes der Gemeinde Wien mit Endtermin 29. 6. 1939 ausgeschrieben. In der Jury befanden sich u. a. Gauleiter Bürckel, Bürgermeister Neubacher, Architekt Bestelmayer aus München und Arno Breker.

19 Entwürfe wurden ausgezeichnet, die ersten Preise dieses Bewerbes fielen überwiegend an Künstler aus dem „Altreich", von den österreichischen Teilnehmern erhielten nur Theiss/Jaksch einen 3. Preis, Haerdtl/André einen Ankauf. Es kam zu keiner Realisierung.

In Percos Skizzenbüchern finden sich zwei grundsätzlich alternative Entwürfe: Eine Variante stellt eine Paraphrase von Castel del Monte dar (ein Rekurs auf die Stauferzeit und auch ein Bezug auf das Tannenbergdenkmal, das 1927 von den Brüdern Kröger als Hindenburg-Monument errichtet wurde). Die andere Variante sieht eine Reiterfigur auf einer abgetreppten Terrasse vor. Die originalen Einreichpläne sind nicht erhalten.

*L. u. Q.:* DBZ 1939, S. 478; G. Schwalm-Theiss, Theiss & Jaksch, 1986, S. 108; J. Tabor, ... und sie folgten ihm, in Wien 1938 (Kat.),1988, S. 419 ff.; U. Prokop, Die Wagnerschüler zwischen Ständestaat u. Nationalsozialismus, in Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 336 ff.; Fritz M. Rebhann, Die braunen Jahre, Wien 1938–1945, 1995, S. 66 u. 76; und N. P.

**WV 101** 1939

**Konkurrenzentwurf für die Ausgestaltung des Amateurpavillons im Prater** (in Zusammenarbeit mit dem akad. Bildhauer Roder).

Der Amateurpavillon diente seit 1873 als Bildhaueratelier. Im Zusammenhang mit der Neugestaltung des Messegeländes

sollte auch dieser neu ausgebaut werden. Erhalten ist nur ein Brief, der die Beteiligung belegt, es haben sich keine Pläne erhalten.

*L. u. Q.:* Perco, Brief an Bildhauer Roder, 22. 10. 1939/N. P.

## **WV 102** 1941

**Städtebauliche Studie für ein Wiener Gauforum und die Wohnstadt Nord in Floridsdorf** (Lageplan).

Perco arbeitete diese Studie im Rahmen seiner Tätigkeit in dem von Hanns Dustmann geleiteten Baureferat des Reichsleiters Baldur v. Schirach aus. Die vom Büro Dustmann entworfenen städtebaulichen Projekte großen Stils, die ein „Wien an der Donau" vorsahen, fanden jedoch nicht die Billigung der Zentrale in Berlin, die entgegen Schirachs ehrgeizigen Intentionen jeden Ausbaus Wiens ablehnte. 1942 mußten die Planungen eingestellt werden.

Die Gebäudegruppe des Gauforums ist bei der Skizze Percos, wie auch bei anderen Entwürfen aus dem Büro Dustmanns, jenseits der Donau zwischen den beiden Hauptachsen des verlängerten Schottenringes und der Lassallestraße – Praterstraße situiert und entspricht damit ungefähr dem heutigen Standort der UNO-City; die Wohnstadt Nord ist halbkreisförmig rund um das Zentrum Leopoldau gruppiert. Eine dritte südliche Hauptachse liegt ungefähr auf der Höhe der heutigen Südosttangente. Die Studie scheint eine Variante der „Führervorlagen" zu sein, die 1941 im Wiener Baureferat ausgearbeitet wurden, wieweit der persönliche Anteil von Perco anzusetzen ist, bleibt unklar.

*L. u. Q.:* K. Steiner, Wien an d. Donau, in: Umbau 1985, S.105 f.; J. Tabor, … und sie folgten ihm, in Wien 1938 (Kat.), 1988, S. 419 ff.; U. Prokop, Wagnerschüler zwischen Ständestaat u. Nationalsozialismus, in Kunst u. Diktatur (Kat.), 1994, S. 336 ff.; und N. P.

**Konkurrenzentwurf eines Verbauungsplanes für eine slowakische Hochschule in Preßburg/Bratislava** (Motto des Entwurfes „Radikal und ideal").

Ausgeschrieben vom Ministerium für Verkehrswesen u. öffentl. Arbeiten für Architekten aus der Slowakei, Deutschland, Protektorat Böhmen u. Mähren, Italien u. Jugoslawien – Endtermin 1. 6. 1941.

Infolge der Etablierung eines eigenen slowakischen Staates sollte der Ausbau Preßburgs erfolgen. Neben der Projektierung einer Hochschule wurde 1943 auch ein eigenes Regierungszentrum geplant, an dem sich ebenfalls einige „österreichische" Architekten beteiligten. Es kam zu keiner Realisation. Obwohl eine Beteiligung Percos belegt ist, sind die Einreichpläne nicht erhalten.

*L. u. Q.:* DBZ 1941; G. Schwalm-Theiss, Theiss & Jaksch, 1986, S. 114 f.; und N. P.

# Verzeichnis der schriftlichen Publikationen Percos

Idee einer Berg Isel-Verbauung, in: ÖBZ 1918, S.1 ff.

Ein Sühnedenkmal für den Weltkrieg, in: ÖBZ 1918, S. 46 ff.

Irrwege, neue und ewige Wahrheiten über moderne Baukunst, in: Bau u. Werkkunst 1930, Heft 11, S. 249 ff.

Systeme der Baukunst und des Kunstgewerbes und ihre Beziehung zum Ornament, in: Bau u. Werkkunst, 1931, Heft 8, S. 173 ff.

Grundriß und Aufriß, ihre Beziehungen zueinander und zum Baukünstler, ihre Beziehungen zu Privataufträgen und zu Wettbewerben, in: Bau u. Werkkunst 1931, Heft 15, S. 359 ff.

Auf dem Wege zur kommenden fünften Wiedergeburt der Antike, in: Österr. Kunst, 1932, Heft 12, S. 5 ff.

Von der Wiederkehr der Antike, in: Sonderdruck 75 Jahre Ziviltechniker (Hg. Wiener Ingenieurskammer), 1935

# Biographische Angaben

## 1884–1905

Geboren am 14. 7. 1884 in Görz (Gorizia/Italien bzw. Nova Gorica/Slowenien – altösterreichisch Küstenland). Der Vater Andrea Perco und der Großvater sind slowenische Arbeiter, die Mutter Elisa Manaigo Italienerin. Die gemeinsame Umgangssprache scheint Italienisch gewesen zu sein. Die Familienverhältnisse sind sehr bescheiden.

Infolge der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse der Region zieht die Familie um 1897 in die Reichshauptstadt Wien. Der junge Rudolf Perco besucht in Wien die Volksschule und das Unterrealgymnasium, die kulturelle und sprachliche Assimilation erfolgt sehr rasch. Nach der Schule arbeitet der Vierzehnjährige im Architekturbüro bei Rudolf Peschel, wo er von 1898 bis 1900 tätig ist.

Die außergewöhnliche zeichnerische Begabung wird sehr bald offenkundig, und trotz der ärmlichen sozialen Verhältnisse geht er 1900 als Stipendiat an die Höhere Technische Staatsgewerbeschule, wo er 1904 mit Auszeichnung maturiert. Seine Lehrer sind dort u. a. der Schmidtschüler Albert Pecha und Camillo Sitte. Nach Abschluß der Schule arbeitet er von 1904 bis1905 im Atelier seines ehemaligen Lehrers Albert Pecha.

## 1906–1910

1906 tritt Perco in die Spezialschule für Architektur bei Otto Wagner an der Akademie der Bildenden Künste ein, wo er vom Unterrichtsgeld befreit ist. Gleichzeitig wechselt er seinen Arbeitsplatz und ist im Büro von Hubert Gessner bis Anfang 1911 tätig. Bei Gessner ist er als erste Kraft mit der Ausarbeitung der Pläne für den *Vorwärts*-Verlag, die Schwechater *Hammerbrotwerke* und vor allem für die *Irrenanstalt in Kremsier* befaßt, die um 1909 fertiggestellt wird. Die intensive Tätigkeit bei

Gessner zwingt ihn sogar, an der Akademie einen Jahrgang (1908/9) auszulassen und erst 1910 sein Studium abzuschließen.

Die Studienzeit bei Otto Wagner verläuft sehr erfolgreich, 1908 erhält er am Ende des zweiten Jahrgangs den Pein-Preis (für ein Kursalongebäude im Stadtpark) und gewinnt bereits die ersten Wettbewerbe, die allerdings nicht zur Ausführung gelangen. 1910 erhält er für seine Abschlußarbeit – ein Projekt für eine Thermenanlage – das Staatsreisestipendium, den sog. „Rompreis".

## 1910–1918

Als ihm im Oktober 1910 das mit 3.300 Kronen dotierte Staatsreisestipendium zugesprochen wird, löst Perco sein Dienstverhältnis mit Hubert Gessner. Auch eine kurzfristig angenommene Stelle als Assistent an der Staatsgewerbeschule legt er zurück, um mit Beginn 1911 seine Studienreise antreten zu können. Von seinem Aufenthalt in Rom haben sich zahlreiche Architekturskizzen erhalten, Versuche, in Paris eine längerfristige Anstellung zu erhalten, scheitern. Nach dem Abschluß seiner Reise arbeitet er ein knappes Jahr (Mai 1911 – April 1912) bei Friedrich Ohmann und anschließend abermals für einige Monate bei Hubert Gessner, bis er sich schließlich 1913 selbständig macht. Seine ersten Realisationen kurz vor dem Krieg sind allerdings Auftragsarbeiten für andere Architektenbüros. Gleich zu Kriegsbeginn wird er als Leutnant der Reserve eingezogen, er erhält seitens der Militärbehörde den Auftrag für zwei große Denkmalprojekte. Zur Ausführung kommt jedoch nur das Denkmal in Trient. Zu Ende des Krieges gerät er in italienische Kriegsgefangenschaft.

## 1919–1929

Nach dem Krieg führt die Wirtschaftskrise zum Erliegen der Bautätigkeit, Percos einziger Auftrag ist der Umbau und die

Einrichtung der Villa Toscana bei Gmunden für Margarete Stonborough, ein Unternehmen, das bereits vor dem Krieg begonnen wurde. Er holt die Realgymnasium-Matura nach und inskribiert 1920 an der Technischen Hochschule, wo er seine Studien bis 1923 fortsetzt. Seine Lehrer sind dort u. a. Mayreder, Ferstel jun. und Franz v. Krauss, außerdem besucht er einen Modellierkurs bei Schimkowitz. Gleichzeitig beteiligt er sich an mehreren Konkurrenzen, und es entstehen zahlreiche Federzeichnungen und Radierungen, deren Thema die Wiedergabe von historischen Bauten in Österreich ist – zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich auch eine Verdienstmöglichkeit. 1926 erhält er die Befugnis eines Zivilarchitekten.

Nach dem Einsetzen des sozialen Wohnbauprogramms der Gemeinde Wien erhält er 1925 den ersten Auftrag für eine Wohnhausanlage in Wien Döbling (Prof. Jodl-Hof), in Arbeitsgemeinschaft mit Rudolf Frass und Karl Dorfmeister. Im folgenden Jahr ist er mit derselben Arbeitsgemeinschaft an der Wohnhausanlage am Wienerberg beteiligt. 1928 erhält er in alleiniger Verantwortung den Auftrag für den „Holy-Hof" und 1929 für den „Engelsplatz-Hof", dessen Planung sich bis 1933 erstreckt. Daneben wieder Beteiligung an zahlreichen in- und ausländischen Architekturkonkurrenzen.

## 1930–1937

Perco vollendet das 1929 begonnene Jusstudium und promoviert 1934 zum Doktor iuris. Infolge der Wirtschaftskrise und der veränderten politischen Situation erhält er ab den frühen dreißiger Jahren keinerlei Aufträge mehr. Er tritt dem Verein „Christlicher Kunst" und der Vaterländischen Front bei. Er beginnt sich mit dem Kirchenbau zu beschäftigen, es entstehen zahlreiche Entwürfe. Die intensive, aber erfolglose Beteiligung an diversen Konkurrenzen wird fortgesetzt, nebenbei studiert er Rhetorik.

## 1938–1942

Nach dem sog. „Anschluß" Österreichs meldet Perco seine Anwartschaft als Mitglied der NSDAP an, die jedoch abgelehnt wird, und bewirbt sich erfolglos um zahlreichen Stellen. Im Sommer 1938 geht er im Auftrag des Amtes für Technik der Wiener Gauleitung nach Berlin, um dort im Büro des Architekten L. Stigler an der Ausarbeitung von Plänen für das Messegelände und Stadtplanung für Wien mitzuarbeiten. Nach zwei Monaten kehrt er nach Wien zurück und tritt im Oktober 1938 ins Architekturbüro seines Studienkollegen Franz Kaym ein. Er bleibt dort bis Mai 1941 und ist vor allem mit Planungen für Industrie- und Rüstungsbetriebe befaßt. Mitte 1941 wechselt er in das Baureferat von Hanns Dustmann, eine der Spitzenstellen der Wiener NS-Verwaltung. Er arbeitet dort im Bereich der Stadtplanung und des Luftschutzes für denkmalgeschützte Bauten. Er gerät jedoch in Konflikt mit seiner Dienststelle und wird fristlos entlassen. Am 31. 1. 1942 stirbt er unter ungeklärten Umständen an einer Leuchtgasvergiftung.

# Bibliographie

## A

Abels, Ludwig: Die Wiener Moderne, in: Die Kunst, 4. Bd. 1900/1, S.111 ff.

Achleitner, Friedrich: Österreichische Architektur, Bd. I, Wien/Slzbg. 1980

Bd. III/1, Wien/Slzbg. 1990

Bd. III/2, Wien/Slzbg. 1995

Die rückwärts gewandte Utopie, Wien 1994

Ades, Dawn: Paris 1937, in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 56 ff.

Albers, Gerd: Zur Entwicklung der Stadtplanung in Europa, Braunschweig/Wiesbaden 1997

## B

Bahr, Herman: Secession, Wien 1900

Der Prophet der Moderne, Tagebücher 1888–1904 (Hg. R. Farkas), Wien 1987

Barbieri, Umberto.: J. J. P. Oud, Zürich/München 1989

Bauer, Leopold: Die alte und die neue Richtung in der Baukunst, in: DA 1898, S. 32

Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien, Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst, Wien 1899

Neubauten der Österr.-Ungarischen Bank in Wien, Wien 1913

Österreich u. die Pariser Ausstellung, in: Wiener Sonn- u. Montagszeitung, 25. 1. 1926

Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur der 19. u. 20. Jhdts., 3 Bde., München 1990[5]

Bernard, Erich: Das leuchtende Band im Wienerwald, in: Kunst und Diktatur (Kat.), Baden 1994, S. 230 ff.

Bernard Erich/Feller, Barbara: Die Baumeister des Friedensfürsten, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), Baden 1994, S. 204 ff.
Boehm, Gottfried: Eine andere Moderne, in: Canto d'amore (Kat.), Basel 1996, S. 15 ff.
Bogner, Dieter: Die Konstruktion der neuen Welt, in: Der Kunst ihre Freiheit (Hg. Kristian Sotriffer), Wien 1984, S.174 ff.
Borsi, Franco/Godoli, Ezio: Wiener Bauten der Jahrhundertwende, Wien 1985

C

Cavallar, Claudia: Monumentale Jämmerlichkeiten, in: Kunst u. Diktatur (Kat), Baden 1994, S. 668 ff.
Canetti, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1960

D

Danesi Silvia/Patetta Luciano (Hg.): Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo (Kat.), Venezia 1976
Dorotheum Auktionsges. m. b. H. (Hg.): Sonderauktion Linz, ehemaliger Besitz Margarete Stonborough-Wittgenstein (Kat.), Linz 1995
Durth, Werner: Deutsche Architekten, München 1992

E

Ermers, Max: Die Ergebnisse des großen Volkswohnhauswettbewerbes, in: Der Tag, 22. 3. 1928
10 Jahre demokratische Kunstpolitik, in: Der Tag, 8. 12. 1932

F

Fabiani, Max: Vorwort zur Wagnerschule, in: DA 1895, S. 53 ff.
Feller, Barbara: Baupolitik in Wien im Austrofaschismus, Dipl.-Arb., Wien 1991
Ein Ort patriotischen Gedenkens, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), Baden 1994. S. 142 ff.

Sichtbarmachung der Vergangenheit, in: wie oben, S. 282 ff.

Fellner v. Feldegg, Ferdinand: Philosophie der modernen Baukunst, in: DA 1899, S. 21 f.

Die Einheit der Architektur, in: DA 1908, S. 173 f.

Leopold Bauer, der Künstler und sein Werk, Wien 1918

Deutsche Baukunst und Politik, in: ÖBZ 1919, S. 34 ff.

Frank, Josef: Der Volkswohnungspalast, in: Der Aufbau 1926

Wiens moderne Architektur bis 1914, in: Der Aufbau 1926

Franke Traute/Langthaler Gerhart (Hg.): Bauen in Österreich, Wien/München 1983

Frühwirth, Hermine: Fast 200 Jahre alt! Zur Baugeschichte des Wiener Hauptpostgebäudes, in: Österr. Postrundschau 1952, S. 7

## G

Gemeinde Wien (Hg.): Das neue Wien, Städtewerk Bd. III, Wien 1927

Geretsegger Heinz/Peintner, Max: Otto Wagner, Slzbg./Wien 1983

Giedion, Siegfried: Wer baut das Völkerbundgebäude? in: Bauwelt, H. 44, 1927, S. 1093 ff.

Grassegger, Friedrich/Krug, Wolfgang (Hg.): Anton Hanak 1875–1934, Wien 1997

Graf, Otto Antonia: Otto Wagner (Kat.), Darmstadt 1963

Die vergessene Wagnerschule, Wien 1969

Otto Wagner, Das Werk des Architekten, Bd. I. und Bd. II. Wien 1985

## H

Haiko, Peter: Die Regulierung des Stubenviertels und Erbauung des neuen Kriegsministerialgebäudes, Diss. phil. Wien 1973

Wiener Arbeiter Wohnhäuser 1848–1934, in: Kritische Berichte, H. 5, 1977, S. 26 ff.

Die Rezeption der Zeit um 1800 in der Kunst um 1900, in: 1. Österr. Kunsthistorikertagung, Graz 1981, S. 57 ff.
Otto Wagners Interieurs, in: Otto Wagner, Möbel und Innenräume (Hg. H. Asenbaum/P. Haiko/P. Lachmayer) Slzbg./Wien 1984, S. 11 ff.
Otto Wagner. Adolf Loos und der Wiener. Historismus, in: Wien um 1900 (Kat.), Wien 1985, S. 297 ff.
Otto Wagner und das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, Wien 1988
Das Experiment der Realisierung einer Utopie des Lebens als Gesamtkunstwerk in die Architektur von Josef Maria Olbrich, in: Josef Maria Olbrichs Architektur, Tübingen 1988
Vorwort zum Nachdruck der Zeitschrift Die Architektur des 20. Jahrhunderts, Tübingen 1989
Das Kunsthistorische Museum als Monumentalbau, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1995
Traditionalistische Moderne und undogmatische Avantgarde, in: Österreich (Kat.), München/N.Y. 1995, S. 22 ff.
Haiko, Peter/Krimmel, Bernd: Josef Maria Olbrich, Tübingen 1988
Haiko, Peter/Reissberger, Mara: Die Wohnhausbauten der Gemeinde Wien, in: archithese 1974, S. 49 ff.
Haiko, Peter/Leupold-Löwenthal, Harald/Reissberger, Mara: Die „Weiße Stadt", der „Steinhof" in Wien, in: Kritische Berichte 1981, S. 3 ff.
Hamann, Brigitte: Hitlers Wien, München 1996
Hanisch, Ruth/Kapfinger, Otto: Der Wettbewerb um eine Synagoge in Wien Hietzing, in: Visonäre & Vertriebene (Kat.), Wien 1995, S. 249 ff.
Heimatbuch des 10. Wiener Gemeindebezirkes (Hg. Wiener Stadtschulrat), Wien 1928
Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession, Wien 1906 (Nachdruck Klagenfurt 1984)
Henrici, Karl: Moderne Architektur, in: DBZ, 8. 1. 1897

Hoffmann; Josef: Wettbewerb Völkerbundpalast in Genf, Allgemeine Würdigung der Ergebnisse, in: DBZ 1927, Nr. 15, S. 93 f.

Holzmeister Clemens, Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen, Slzbg./Leipzig 1937

## I

Ilg, Albert: Die Fischer von Erlach, Leben und Werk Johann Bernhard Fischer von Erlach des Vaters, Wien 1895

## J

Janak, Pavel: Hranol a piramida, Umělecki Měsicnik, Praha 1910

Janištinova, Anna: Prag und Böhmen, in: Lücken in der Geschichte (Kat.), Praha 1994

## K

Kahle, Barbara: Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990

Kaym, Franz: Rudolf Perco, unpubliziertes Typoskript, 1942 (Wr. St. u. L. A./N. P.)

Kapfinger, Otto: Haus Wittgenstein, Wien 1984

Karplus, Anton: Neue Villen und Landhäuser in Österreich, Wien 1910

Kassal-Mikula, Renata: Die Museumsprojekte bis 1953, in: Haiko 1988

Kindermann, Heinz (Hg.): Essays von Hermann Bahr, Wien 1962

Koch, Anton (Hg.): Meister der Innenkunst, 3 Bde., Darmstadt 1902

König, Carl: Über die Wissenschaft von der Architektur und ihre praktische Bedeutung (Antrittsrede als Rektor der Techn. Hochschule am 26. 10. 1901) in: WBIZ 1901/2, S. 42 ff.

Koller-Glück: Elisabeth: Otto Wagners Kirche am Steinhof 1992[5]
Krawietz, Georg: Peter Behrens im Dritten Reich, Weimar 1995
Kraus, Karl: Metaphysik der Schweißfüße, in: Die Fackel, Nr. 432–36, 1916, S. 59
Kräftner, Johann: Bauen in Österreich (Hg. T. Franke/G. Langthaler), München 1983
Kristan, Markus: Ein Wiener „Turmbau zu Babel", in: Wettbewerbe, H. 125/126 1993
Kubova, Alena: L'avantgarde architecturale en tchécoslovaquie, Liège 1992
Kuzmany, Karl M.: Leopold Bauer in: Die Kunst, 8. Jg. 1905, S. 89 ff.

## L

Latham, Ian: Josef Maria Olbrich, Stuttgart 1981
Ledvinka, Václav: Obecní Dum, Praha o. J.
Loos, Adolf: Eine Concurrenz der Stadt Wien, in: Die Zeit, 6. 11. 1897
Die Potemkin'sche Stadt, in: Ver Sacrum, Juli 1898
Architektur, 1909, in: Trotzdem, Wien 1988
Heimatkunst 1914, in: Ebenda
Lux, Josef August: Das moderne Landhaus, Wien 1903
Neue Entwürfe des Architekten Leopold Bauer, in: DA 1903, S.115 ff.
Das Wiener Arbeiterheim, in: DBZ 1903, S. 209 ff.

## M

Mandysova, Hana: Interior design of Dušan Jurkovic, in: Dušan Jurkovic (Kat.), Bratislava 1993
Mang, Karl: Architektur einer sozialen Evolution, in: Kommunaler Wohnbau in Wien (Kat.), Wien 1978
Mayer, Wolfgang: Städtebau der Jahrhundertwende – Stadtbaudirektor Heinrich Goldemund, Wien 1990
Meyer, Peter: Zum Ergebnis des Wettbewerbes für das Völkerbund-Gebäude in Genf, in: SBZ 1927, S. 86 ff.

Mollik, Kurt/Reining, Hermann/Wurzer, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone, Wiesbaden 1980

Moos, Stanislas von: Le Corbusier: Stuttgart 1966

Moravánszky, Ákos: Die Architektur der Donaumonarchie, Berlin 1988

Die Erneuerung der Baukunst, Wien/Slzb. 1988

N

Návrat, V.: Die Entwickelung des Irrenwesens in Mähren und die neue Kaiser Franz Josef Landesheilanstalt in Kremsier, Prag 1908

O

Oberhammer, Monika: Die Sommervillen im Salzkammergut, Slzbg. 1983

P

Parsch, Pius/Kramreiter, Robert: Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie, Wien 1938

Pehnt, Werner: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1981[2]

Pevsner, Nikolaus: The Antirationalists, Art Nouveau architecture and design, New York/London 1973

Piccinato, Giorgio: Städtebau in Deutschland 1871–1914, Braunschweig/Wiesbaden 1983

Plakolm-Forsthuber, Sabine: Künstlerinnen in Österreich 1897–1938, Wien 1994

Plischke, Ernst August: Ein Leben mit Architektur, Wien 1989

Plischke, Stefan: Wir freuen uns und sind stolz!, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), Baden 1994, S. 308 ff.

Wir müssen bauen! in: Ebenda, S. 216 ff.

Podrecca, Boris: Secessionismus, Konsensarchitektur und Purifikation, in: Wien um 1900 (Kat.), München 1985, S. 363 ff.

Posch, Winfried: Die Wiener Gartenstadtbewegung, Wien 1981
Pozzetto, Marco: Die Schule Otto Wagners 1894–1912, Wien 1980
Max Fabiani, Wien 1983
Prelovšek, Damian: Josef Plečnik 1872–1957, Slzb./Wien 1992
Prokop, Ursula: Wien. Aufbruch zur Metropole, Die Geschäftshäuser d. Wiener Innenstadt von 1910–1914, Wien 1994
Ein ungemein schwieriger Balanceakt, in: Kunst u. Diktatur (Kat.), Baden 1994, S. 276 ff.
Anbiederung an die Ewigkeit, in: Ebenda, S. 426 ff.
Modernisierte Traditionalität, Kapitel VIII, in: Das ungebaute Wien (Hg. Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1999, S. 284 ff.

**R**

Rave, Paul Ortwin: Friedrich Schinkel/Berlin, 1. Teil, Berlin 1941
Rebhann, Fritz M.: Die braunen Jahre, Wien 1938–1945, Wien 1995
Riegl, Alois: Stilfragen, Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik, Wien 1893 (Nachdruck, München 1985)
Rossberg, Anne: Das architektonische Werk von Rudolf Frass (Dipl.- Arb.), Wien 1989
Rukschcio Bernhardt/Schachel, Roland: Adolf Loos, Wien/Slzb.1987

**S**

Sarnitz, August: Lois Welzenbacher, Slzbg. 1989
Ernst Lichtblau, Wien 1994
Schachel, Roland: Das Großstadtmietshaus des Wagnerkreises, Diss./TU Wien, 1977
Schäche, Wolfgang: From Berlin to „Germania“, in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 326 ff.
Schmoll-Eisenwerth, Josef Adolf: Rodin-Studien, München 1983

Schneider, Josef/Zell, C.: Der Fall der Roten Festung, Wien 1934
Schönthal, Otto (Hg.): Das Ehrenjahr Otto Wagners, Wien 1912
Schorske, Carl E.: Fin-de-siècle Vienna, New York 1987
Schuster, Franz/Schacherl, Franz: Proletarische Architektur, in: Der Kampf, sozialdemokratische Monatsschrift, 19. Bd., Wien 1926, S. 34 ff.
Schwalm-Theiss, Georg: Theiss & Jaksch, Wien 1986
Sedlák, Jan: Secesní architektura v Brně, in: Sbornik praci filosoficke fakulty Brněnske university, Brno 1973
Brünn in der Epoche der Sezession, Brno 1995
Sedlmayr, Hans: Die politische Bedeutung des deutschen Barocks, München 1938
Johann Bernhard Fischer v. Erlach, Wien 1976[2]
Sekler, Eduard F.: Josef Hoffmann, Slzb./Wien 1986[2]
Service, A.: Edwardian Architecture, London 1977
Sitte, Camillo: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889 (Nachdruck d. 3. Auflage, Wien 1972)
Šlapeta, Vladimir: Der tschechische Werkbund, in: Gmeiner/Pirhofer, Der österreichische Werkbund, Wien 1985
Steiner, Klaus: Wien an der Donau, in: Umbau, Nr. 6/7, Wien 1985, S. 105
Planungen für Wien in der NS-Zeit, in: Wien 1938 (Kat.), Wien 1988, S. 431 ff.
Steinbömer, Gustav: Politische Kulturlehre, Hamburg 1933
Stiller, Adolph: Oswald Haerdtl: Architekt und Designer 1899–1959, Salzburg 2000
Strnad, Oscar: Rund um den Wolkenkratzer, in: Der Tag, 22. 2. 1931
Švacha, Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1994
Expresionismus v česke Architekture, in: Expresionismus (Kat.), Praha 1995

T

Tabor Jan: ...und sie folgten ihm, in: Wien 1938 (Kat.), Wien 1988

Kunst u. Diktatur (Hg./Kat.), Baden 1994

Die Baukunst der unbegrenzten Kompromisse in Österreich (Kat.), Frankfurt 1995, S. 31 ff.

Tafuri, Manfredo: Vienna Rossa (Kat.), Milano 1980

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon d. Bildenden Kunst, Leipzig, 1909

Thomaschke, Ivana: Wenzel August Hablik, in: Lücken in der Geschichte (Kat.), Praha 1994, S. 78 ff.

U

Uhl, Ottokar: Moderne Architektur in Wien, Wien 1966

V

Vancsa, Eckart: Der Karlsplatz, Wien 1983

Vokoun, Jaroslav: Bohemian Cubism, in: The Antirationalists (Hg. Nikolaus Pevsner), London 1973

Vybíral, Jindřich: Architektonicke dilo L. Bauera na Moravě a ve Slezku, Dipl. Prace, Brno 1987

Nad korespondencí Leopold Bauera E. W. Braunovi, in: Časopis Slezkeho Muzea 1990, S. 156 ff.

Das andere Haus, in: Jiny Dům (Kat.), Praha 1993, S. 15

Vybíral, Jindřich/Zatloukal, Pavel: Architektura let 1850–1950 v Krnově, in: Uměni 1990, S. 521 ff.

W

Wagner, Manfred: Zur österreichischen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit, in: Ungewisse Hoffnung (Kat.), Slzbg./Wien 1993

Wagner, Otto: Vorwort zur 1. Auflage der „Modernen Architektur" 1895, in: Graf 1985, S. 263 f.

Erläuterung zur Kirche auf dem alten Währinger Friedhof 1899, in: Graf 1985, S. 326 f.
Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum, großes Projekt, Erläuterungsbericht 1903, in: Graf 1985, S. 457 f.
Die Großstadt, 1911, in: Graf 1985, S. 641 ff.
Weber, Eva: American Art Deco, London 1985
Weihsmann, Helmut: Das Rote Wien, Wien 1985
Bauen unterm Hakenkreuz, Wien 1998
Welzig, Maria: Josef Frank 1885–1967, Das architektonische Werk, Wien/Köln/Weimar 1998
White, Ian Boyd: Emil Hoppe/Marcel Kammerer/Otto Schönthal, Berlin 1989
National Socialism und Modernism, in: Art and Power (Kat.), London 1995, S. 258 ff.
Wiener Secession (Hg. Vereinigung Bild. Künstler), Wien 1985
Wijdeveld, Paul: Ludwig Wittgenstein, architect, Cambridge/Mass., 1994
Wittlich, Petr: Prague – Fin de Siècle, Paris 1992
Wolter, Bettina-Martine/Schwenk, Bernhart (Hg.): Die große Utopie (Kat.), Frankf. 1992
Wurm-Arnkreuz, Alois v.: Die Francisco-Josephinische Zeit der Wiener Architektur, in: ZÖIAV 1918, H.18, S. 205 ff.
Wurzer Rudolf (Hg.): Schriftenreihe des Instituts für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Bd. 4, Wien 1967

## Z

Zaunschirm, Thomas: Gustav Klimt, Margarethe Stonborough-Wittgenstein, Frankfurt a. Main, 1987
Zatloukal, Pavel: Olomoucka architektura 1900–1950, Olomouc 1981
Vila Primavesi v Olomouci, Olomouc 1990
Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna, Milano 1955[3]
Frank Lloyd Wright, Zürich/München 1991[3]
Zukowsky, John (Hg.): Chicago – Architektur, München 1987

## Periodika

Abendblatt
Arbeiterzeitung
Der Architekt
Architektonische Monatshefte
Architektonische Rundschau
Architektur u. Bautechnik
archithese
Der Aufbau
Aus der Wagnerschule
Der Baumeister
Der Bautechniker
Bauwelt
Blätter für das Wohlfahrtswesen
Bohemia
Časopis Slezkeho Muzea
Deutsche Concurrenzen
Deutsche Bauzeitung
Deutsche Kunst u. Dekoration
Deutsch-Österreichische Tageszeitung
Die Fackel
Innendekoration
Das Interieur
Der Kampf
Kirchenkunst
Das kleine Blatt
Kritische Berichte
Die Kunst
Kunst und Kunsthandwerk
Kuckuck
Moderne Bauformen
Moderne illustrierte Zeitung
Moderne Welt
Neubauten und Concurrenzen
Neue Freie Presse

Neues Wiener Tagblatt
Österreichische Bauzeitung – ab 1938 Ostmarkbauzeitung
Österreichische Bau- u. Werkkunst/Bau- u. Werkkunst
Österreichische illustrierte Zeitung
Österreichische Kunst
Österreichische Postrundschau
Österreichische Wochenschrift für den öffentl. Baudienst
profil
Reichspost
Sbornik praci filosoficke fakulty Brnenske university
Schweizerische Bauzeitung
Der Sozialdemokrat
Der Städtebau
Der Standard
The Studio
Der Tag/Der Wiener Tag
Umelecki Mesicnik
Ver Sacrum
Wasmuth's Monatshefte für Baukunst
Wiener Allgemeine Zeitung
Wiener Bauindustriezeitung – ab 1918 Österreichische Bauindustriezeitung
Wiener Bauten und Wohnungen
Wiener Mittagszeitung
Wiener Sonn- und Montagszeitung
Wiener Zeitung
Die Zeit
Zeitschrift der Österreichischen Ingenieur u. Architektenvereinigung

## Abkürzungen

| | |
|---|---|
| A. d. R. | Archiv der Republik |
| L .u. Q. | Literatur und Quellen |
| MA 37 | (Magistratsabteilung 37 – Baupolizei) |
| N. P. | Nachlaß von Rudolf Perco im Wiener Stadt- und Landesarchiv |

| | |
|---|---|
| Ö. I. A. V. | Österreichische Ingenieur und Architektenvereinigung |
| Wr. St. u .L. A. | Wiener Stadt und Landesarchiv |
| Z. V. A. Ö. | Zentralvereinigung der Architekten Österreichs |

*Zeitschriften*

| | |
|---|---|
| DA | Der Architekt |
| BT | Der Bautechniker |
| DBZ | Deutsche Bauzeitung |
| NFP | Neue Freie Presse |
| ÖBZ | Österr. Bauzeitung |
| SBZ | Schweizerische Bauzeitung |
| WBIZ | Wiener Bauindustriezeitung, ab 1918 Österr. Bauindustriezeitung ÖBIZ |
| ZÖIAV | Zeitschrift der Österr. Ingenieur und Architektenvereinigung |

# Personenregister

Rudolf Perco, ein Schüler Otto Wagners und Mitarbeiter Hubert Gessners, begann seine Laufbahn 1913/14 mit dem Bau zweier repräsentativer Miethäuser. Unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg ist er mit dem Ausbau der Villa Toscana für Margarete Wittgenstein-Stonborough befaßt. Seine bedeutendsten Projekte realisiert er jedoch für das „Rote Wien". Als einer der maßgeblichen Architekten der Superblocks ist er u. a. für den Engelsplatz-Hof, das größte Projekt dieser Periode überhaupt, verantwortlich. Daneben intensive Beteiligung an zahlreichen Konkurrenzen, u. a. für die Chicago Tribune und dem Völkerbundpalast. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Beschäftigung mit großen städtebaulichen Projekten für Wien, die jedoch alle nicht verwirklicht werden. Infolge seiner Auftragslosigkeit während der Ära des Ständestaates verliert er sich zunehmend an phantastische Studien. Nach der Machtergreifung der Nazis gelingt es ihm – als einzigem Österreicher – in der NS-Stadtplanung für Wien Fuß zu fassen. Eine kurze Illusion, die sehr bald zum totalen Scheitern und Selbstmord führt.

Ursula Prokop, Studium der Kunstgeschichte und Geschichte, Forschungsschwerpunkt Wiener Architektur des 20. Jahrhunderts, freiberuflich tätig; Mitarbeit an diversen Forschungsprojekten der Universitäten Wien und Graz und der Akademie der Wissenschaften, Vortragsreihe im IWK im Rahmen der Reihe „Ästhetik der Moderne", Mitarbeit an Architekturausstellungen, Publikationen über die Wiener Architektur- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (u. a. Otto Wagner, Adolf Loos, Karl Kraus).




ISBN 3-205-99304-7
http://www.boehlau.at